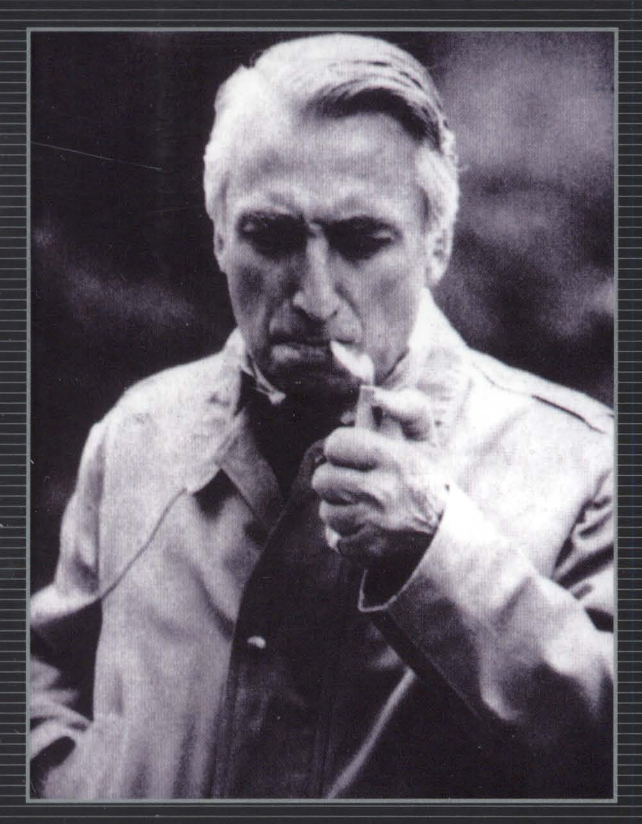
Roland Barthes

罗兰·巴尔特文集



Le degré zéro l'écriture

写作的零度

[法]罗兰·巴尔特（Roland Barthes）/著

李幼蒸/译

中国人民大学出版社

作者简介

罗兰·巴尔特

(Roland Barthes, 1915—1980)

罗兰·巴尔特，法国著名结构主义文学理论家与文化评论家。其一生经历可以大致划分为三个阶段：媒体文化评论期（1947—1962）、高等研究院教学期（1962—1976），以及法兰西学院讲座教授期（1976—1980）。他和存在主义大师萨特在第二次世界大战后法国文学思想界前后辉映，并被公认为蒙田以来法国最杰出的散文大家之一。

罗兰·巴尔特在法国开创了研究社会、历史、文化、文学深层意义的结构主义和符号学方法，发表了大量分析文章和专著，其丰富的符号学研究成果具有划时代的重要性。巴尔特的符号学理论，从崭新的角度，以敏锐的目光，剖析了时装、照片、电影、广告、叙事、汽车、烹饪等各种文化现象的“记号体系”，从而深刻地改变了人们观察和认识世界及历史的方式。晚期巴尔特对当代西方文化和文学的思考进一步深化，超越了前期结构主义立场，朝向有关意义基础、下意识心理、文学本质等后结构主义和解构主义认识论问题的探讨。

罗兰·巴尔特对于西方未来学术和文化的发展，影响深远。其学术遗产对于非西方文化思想传统的现代化发展，也具有极大的启发意义。他的思想和研究领域宽广，其作品适合于关心人文科学各领域、特别是文学理论领域的广大读者研读。

Roland Barthes

罗兰·巴尔特文集



Le degré zéro l'écriture

写作的零度

[法]罗兰·巴尔特（Roland Barthes）/著

李幼蒸/译

中国人民大学出版社

总 序

罗兰·巴尔特（1915—1980）是已故法兰西学院讲座教授，法国当代著名文学思想家和理论家，结构主义运动主要代表者之一，并被学界公认为法国文学符号学和法国新批评的创始人。其一生经历可大致划分为三个阶段：媒体文化评论期（1947—1962）、高等研究院教学期（1962—1976）以及法兰西学院讲座教授期（1976—1980）。作者故世后留下了5卷本全集约6 000页和3卷本讲演录近千页。这7 000页的文稿，表现出了作者在文学、文化研究和人文科学诸领域内的卓越艺术品鉴力和理论想象力，因此可当之无愧为当代西方影响最大的文学思想家之一。时至今日，在西方人文学内最称活跃的文学理论及批评领域，巴尔特的学术影响力仍然是其他

文学批评家和理论家难以企及的。

1980年春，当代法国两位文学理论大师罗兰·巴尔特和保罗·萨特于三周之内相继谢世，标志了第二次世界大战后法国乃至西方两大文学思潮——结构主义和存在主义的终结。4月中旬萨特出殡时，数万人随棺送行，场面壮观；而3月下旬巴尔特在居住地Urt小墓园下葬时，仅有百十位朋友学生送别（包括格雷马斯和福科）。两人都是福楼拜的热爱者和研究者，而彼此的文学实践方式非常不同，最后是萨特得以安息在巴黎著名的Montparnasse墓地内福楼拜墓穴附近。萨特是雅俗共赏的社会名流，巴尔特则仅能享誉学界。

1976年，巴尔特以其欠缺研究生资历的背景（据说20世纪50年代末列维-斯特劳斯还曾否定过巴尔特参加研究生论文计划的资格），在福科推荐下，得以破格进入最高学府法兰西学院。1977年1月，挽臂随其步入就职讲演大厅的是他的母亲。8个月后，与其厮守一生的母亲故世，巴尔特顿失精神依持。在一次伤不致死的车祸后，1980年，时当盛年的巴尔特，竟“自愿”随母而去，留下了有关其死前真实心迹和其未了（小说）写作遗愿之谜。去世前两个月，他刚完成其最后一部讲演稿文本《小说的准备》，这也是他交付法兰西学院及留给世人的最后一部作品。而他的第一本书《写作的零度》，则是他结束6年疗养院读书生活后，对饱受二战屈辱的法国文坛所做的第一次“个人文学立场宣言”。这份文学宣言书是直接针对他所景仰的萨特同时期发表的另一份文学宣言书《什么是文学?》的。结果，30年间，没有进入过作为法国智慧资历象征的“高等师范学院”的巴尔特，却逐渐在文学学术思想界取代了萨特的影响力，后者不仅曾为“高师”哲学系高材生，并且日后成为法国二战后首屈一指的哲学家。如今，萨特的社会知名度仍然远远大于巴尔特，

而后者的学术思想遗产的理论价值则明显超过了前者。不过应当说，两人各为20世纪文学思想留下了一份巨大的精神遗产。

如果说列夫·托尔斯泰是19世纪“文学思想”的一面镜子，我们不妨说罗兰·巴尔特是20世纪“文学思想”的一面镜子（请参阅附论《罗兰·巴尔特：当代西方文学思想的一面镜子》）。欧洲两个世纪以来的社会文化内容和形成条件变迁甚巨，“文学思想”的意涵也各有不同。文学之“思想”不再专指作品的内容（其价值和意义须参照时代文化和社会整体的演变来确定），而须特别指“文学性话语”之“构成机制”（形式结构）。对于20世纪特别是二战后的环境而言，“文学实践”的重心或主体已大幅度地转移到批评和理论方面，“文学思想”从而进一步相关于文学实践和文学思想的环境、条件和目的等方面。后者遂与文学的“形式”（能指）研究靠近，而与作为文学实践“材料”（素材）的内容（“所指”）研究疏远。而在当代西方一切文学批评和文学理论领域，处于文学科学派和文学哲学派中间，并处于理论探索和作品分析中间的罗兰·巴尔特文学符号学，遂具有最能代表当代“文学思想”的资格。巴尔特的文学结构主义的影响和意义，也就因此既不限于二战后的法国，也不限于文学理论界，而可扩展至以广义“文学”为标志的一般西方思想界了。

中国人民大学出版社编选的这套“罗兰·巴尔特文集”，目前包括10卷12部作品，它们在一定程度上反映了罗兰·巴尔特文学思想的基本面貌。由于版权问题，出版社目前尚不能将他的其他一些重要作品一一收入。关心巴尔特文学思想和理论的读者，当然可以参照国内其他巴尔特译著，以扩大对作者思想学术的更全面了解。此外，文集还精选了菲利普·罗歇（Philippe Roger）的著名巴

尔特评传：《罗兰·巴尔特传》（1985），作为本文集的附卷。

现将文集目前所收卷目及中译者列示于下：

1. 写作的零度（1953）·新文学批评论文集（1972）·法兰西学院就职讲演（1977）：李幼蒸

2. 米什莱（1954 ）：张祖建

3. 文艺批评文集（1964）：张智庭（怀宇）

4. 埃菲尔铁塔（1964）：李幼蒸

5. 符号学原理（1964）：李幼蒸

6. 符号学历险（1985）：李幼蒸

7. 罗兰·巴尔特自述（1976）：张智庭

8. 如何共同生活（讲演集 1）（2002）：张智庭

9. 中性（讲演集 2）（2002）：张祖建

10. 小说的准备（讲演集 3）：李幼蒸

附卷：罗兰·巴尔特传：张祖建

讲演集是在法国巴尔特专家埃里克·马蒂（Eric Marty）主持下根据作者的手写稿和录音带，费时多年编辑而成的。这三部由讲演稿编成的著作与已经出版的 5 卷本全集中的内容和形式都有所不同，翻译的难度也相对大一些。由于法文符号学和文学批评用语抽象，不易安排法中术语的准确对译，各位译者的理解和处理也就不尽相同，所以这部文集的术语并不强求全部统一，生僻语词则附以原文和适当说明。本文集大致涉及罗兰·巴尔特著作内容中以下五个主要方面：文本理论、符号学理论、作品批评、文化批评、讲演集。关于各卷内容概要和背景介绍，请参见各卷译者序或译后记。

在组织翻译这套文集时，出版社和译者曾多方设法邀约适当人选共同参与译事，但最后能够投入文集翻译工作的目前仅为我们三

人。张智庭先生（笔名怀宇）和张祖建先生都是法语专家。张智庭先生为国内最早从事巴尔特研究和翻译的学者之一，且已有不少相关译作出版。早在1988年初的“京津地区符号学座谈会”上，张智庭先生对法国符号学的独到见解即已引起我的注意，其后他陆续出版了不少巴尔特译著。张祖建先生毕业于北京大学法语文学系，后在美国获语言学博士学位，长期在法国和美国任教至今，并有多种理论性译著出版。我本人在法语修养上本来是最无资格处理文学性较强的翻译工作的，最后决定勉为其难，也有主客观两方面原因。一方面，我固然希望有机会将自己的几篇巴尔特旧译纳入文集，但更为主要的动力则源自我本人多年来对作者理论和思想方式的偏爱。大约30年前，当我从一本包含20篇结构主义文章的选集中挑选了巴尔特的《历史的话语》这一篇译出以来，他的思想即成为我研究结构主义和符号学的主要“引线”之一。在比较熟悉哲学性理论话语之后，1977年下半年，我发现了将具体性和抽象性有机结合在一起的结构主义思维方式。而结构主义之中，又以巴尔特的文学符号学最具有普遍的启示性意义。这种认知当然也与我那时开始研习电影符号学的经验有关。我大约是于20世纪70年代末同时将巴尔特的文学符号学和克里斯丁·麦茨、艾柯等人的电影符号学纳入我的研究视野的。1984年回国后，在进行预定的哲学本业著译计划的同时，我竟在学术出版极其困难的条件下，迫不及待地自行编选翻译了那本国内（包括港、澳、台）最早出版的巴尔特文学理论文集，虽然我明知他的思想方式不仅不易为当时长期与世界思想脱节的国内文学理论界主流所了解，也并不易为海外主要熟悉英美文学批评的中国学人所了解。结果两年来在多家出版社连续碰壁，拖延再三之后，才于1988年由三联书店出版（这要感谢当时刚设立的

"世界与中国"丛书计划，该丛书还把我当时无法在电影界出版的一部电影符号学译文集收入)。这次在将几篇旧译纳入本文集时，也趁便对原先比较粗糙的译文进行了改进和订正。我之所以决定承担巴尔特最后之作《小说的准备》的译事工作，一方面是"从感情上"了结我和作者的一段（一厢情愿的）"文字缘"，即有意承担下来他的第一部和最后一部书的译事，另一方面也想"参与体验"一段作者在母亲去世后心情极度灰暗的最后日子里所完成的最后一次"美学历程"。我自己虽然是"不可救药的"理性主义者，但文学趣味始终是兼及现实主义和唯美主义这两个方向的。

中国人民大学出版社在"列维-斯特劳斯文集"之后决定出版另一位法国结构主义思想家的文集，周蔚华总编、徐莉副总编、人文分社司马兰社长，表现了对新型人文理论的积极关注态度，令人欣慰。本文集策划编辑李颜女士在选题和编辑方面发挥了重要的判断和组织作用。责任编辑姜颖昳女士、翟江虹女士、李学伟先生等在审校稿件方面尽心负责，对于译文差误亦多所更正。对于出版社同仁这种热心支持学术出版的敬业精神，我和其他两位译者均表感佩。

最后，我在此对中国人民大学出版社再次约请我担任一部结构主义文集总序的撰写人一事表示谢意。这不仅是对我的学术工作的信任，也为我提供了再一次深入研习罗兰·巴尔特思想和理论的机会。巴尔特文学思想与我们的文学经验之间存在着多层次的距离。为了向读者多提供一些背景参考，我特撰写了"附论"一文载于书后，聊备有兴趣的读者参阅。评论不妥之处，尚期不吝教正。

李幼蒸（国际符号学学会副会长）
2007年3月，于美国旧金山湾区

译者前言

在“罗兰·巴尔特文集”中，我们按照原版本将这三部发表于不同年代的作品编入一卷之内（中译本将此版中原包括的《批评文集》抽出单独出版），它们彼此之间具有一定的关联性：巴尔特文学写作观立场的宣示（《写作的零度》，1953），古典文学写作分析（《新批评文集》，1971），以及作者在其最后“新文学”实践阶段对文学写作的再次总结和展望（《法兰西学院就职讲演》，1977）。

三部作品中，第一部《写作的零度》，实际上是若干文学批评论文的集成，其中最早一篇发表于1947年。关于作者的文学观，译者已在本文集总序和附论中有所论述。此书思想形成和表达的时代背景是：战后法国左翼思想界和文学界旷日持久的文

坛论战环境。巴尔特那时30出头，刚从疗养院世外桃源进入巴黎“抵抗运动”一代正活跃于其中的法国文坛。战后15年来法国和意大利文坛和影坛均由左翼文化人主导，而他们彼此一直争论不休，所涉及的问题既包含理论立场方面，也包含政治实践方面。在此由萨特、梅罗-庞蒂、加缪等主导的存在主义文学思潮中，今日看来其实充斥着理论概念及其应用方面的混乱。巴尔特作为当时这些新锐“思想大师”的早年崇拜者，却同时也发现了他们争论中的许多认识误区。思考重于行动的巴尔特，从不介入导致上述三人之间尖锐冲突和最后彼此分裂的政治实践选择，而是专注于文学认识论和美学方法论问题，从而使其文学批评论述具有着更为经久的理论价值。

《写作的零度》这本书最初曾被法国Gallimard出版社拒绝出版。后来注意和批评本书者多来自法共和萨特阵营，因为巴尔特的文学“中立主义”似乎是直接针对着萨特和左翼文学的“介入道德”观的，虽然他并未在文中点名批评他内心尊敬而理论上不赞成的萨特。结果，本书成为对萨特《文学是什么》（1947）中有关文学应干预社会、生活、政治等主张的质疑。从而开启了日后法国文学批评领域内存在主义和结构主义的长期对立。巴尔特在整个20世纪50年代与左翼文学艺术家来往（包括当时从东德来法表演的布莱希特剧团）最密切的时期，始终对法国左翼亲苏联文艺路线的作为不表认同。（同样的，六七十年代他在法国社会文化大动荡时期也绝不参与任何政治性活动，虽然他并不放弃观察和分析各种左派文化和社会活动的机会，包括1974年随法国左翼代表团参访中国的“文化大革命”）。

本书用语和行文比较抽象，往往比有规范可循的哲学话语更难

理解。其实问题并非在于所用名词的抽象性，而在于其将普通的名词作为“抽象”名词使用时所产生的意义含混性，特别是作为本书中心主题、也是作者毕生思想主题的“写作”（ecriture）概念本身。作者力图摆脱思想和形式关系的传统含混性分析，而倾向于直接观察剖析文本的意义构成方式和条件，其结论遂具有特殊的理论启示价值。

以“书写”或“写作”作为符号学或文学理论中的一个基本范畴，是当代法国思想界特有的现象。虽然作为理论性概念，前有较少理论性意涵的巴太依和萨特的使用法，后有德里达和拉康的过度理论化的使用法，但只是从《写作的零度》开始，“写作”才正式确立其文学理论基本范畴的地位。写作避开现实，朝向语言和形式、朝向写作行为本身。以至于当结构主义和符号学自20世纪60年代末起在美国渐渐被接受的三四十年后，在记号、文本、话语、陈述等符号学概念均已通行无碍之后，“写作”作为一个文学理论或美学的基本概念，其涵义和功用在美国人文学术理论界仍然未获得普遍重视。而罗兰·巴尔特的理论天才，一开始就与他对文学话语之意义构成中此一兼具最普通意思和最复杂意思的“写作”概念联系在一起的。他说，“在语言结构和风格之间存在着表示另一种形式性现实的空间：这就是写作”。于是写作就成为了巴尔特的文学理论设问中心，并被他看作是一种所谓“形式的伦理”，以及看作是一种有关“社会场景”（写作方式）的选择。写作实践的内在含混性则在于：写作始于作家和社会的接触，却通过“悲剧性的逆转”，“使作家从这种社会目的性返回到他创作行为的工具性根源”。

但是，从此书被不断读解的50年后，我们仍须承认作者的这些批评性话语的表达内容过度压缩，似乎他更在乎的是如何迅速、顺

利地完成自己在具体和抽象两轴间快速跳动中的思想记录，而较少关注于如何通过较多例证使其说明更为详尽易懂。作者首先区分了结构和风格这两个概念："语言结构在文学之内，而风格则几乎在文学之外"，"语言结构的水平性与风格的垂直性共同构成了作家的一种天性。"语言结构是否定性的，风格是必然性的，"它使作家的性情同其语言结合起来"。语言结构和写作风格的突出导致对思想内容的淡化，因此必然反对政治性写作和思想性写作的文学介入观。巴尔特说，古典写作是偏于内容的，其语言是关系性的。"在其中字词会尽可能地具有抽象性，以有利于关系的表现。""在古典语言中，字词不会因其自身之故而有内涵，它几乎不是一件事物的记号，而宁肯说是一种进行联系的渠道。字词绝不是沉入一种与其外形同质的内在现实中去，而是在刚一发出后即延伸向其他字词，以便由此形成一个表层的意图链。""在古典语言中，正是关系引领着字词前进……在现代诗中，关系仅仅是字词的一种延伸，字词变成了'家宅'……字词有如某种真理的突然启示。"这样，巴尔特说，巴尔扎克和福楼拜的写作之间就存在着对立，彼此之间发生了"本质性的断裂"。巴尔扎克是纯然古典的，福楼拜则正从古典有力地迈进现代。"资产阶级的写作"既是工具性的（形式为内容服务）又是修饰性的（以功能以外之事进行修饰），修辞学因之而复兴。巴尔特说 1848 使此"资产阶级的写作"发生了断裂。这种现实主义小说只能够表现一种"惰性的现实"，所谓表现现实的"最佳形式选择"，不过是出于"表现性之惯习"。他说，"在现代主义中不存在诗的人本主义……这些直立性的话语……不使人和其他人发生联系，而是使人和自然中最非人性的意象发生联系：天空、地狱、神圣……"。表面上巴尔特的批评论文是针对当时法国战后文学争论

的特殊现象而发，实际上他已触及一个有关西方文学理论内更普遍、更根本的问题。“写作”，与记号和文本相比，实际上是一个“二级”概念，它是一种有关文学写作实践的综合机制，涉及各种不同层面上的相关因素，让我试将其列举如下，供读者参考：

◎ 语言结构：人类思想形成和表达的一般框架和条件；

◎ 言语表达：思想内容的语言实现结果；

◎ 个人风格：与作者个人身心气质倾向相关的特殊修辞学倾向；

◎ 历史时代：社会时空环境内的人际支配关系，它影响着作者思想的形成；

◎ 认知方式：叙事表达和因果关系格式的时代特殊性；

◎ 价值语言：价值偏见和客观再现的混淆；

◎ 主体自由：作者在诸多主客观因素互动关系中的方向选择；

◎ 写作立场：作者在写作实践中最终的方向和策略的决定；

◎ 写作对象：实用目的和表现欲望的区别；

◎ 读者身份：被动消费和积极参与的区别。

以上各项有关写作的主层面，反映了各种外在的制约因素和内在的自由因素及其相互关系。而所谓自由仍然是高度受决定的；主体选择逻辑理由的欠缺，导致主体自由的运用成为无根据的了。为了达至合理的选择，首先应该摆脱各种意识形态的偏见。而其结果却是，以摆脱意识形态偏见本身当成了伦理性选择的标准。

巴尔特始终一贯的研究对象即叙事体文本，也就是小说和历史。小说和历史，表面上一者是虚构，另一者是叙实，但二者均以“故事”编织为目的。从起源上说，小说（其原型是某种故事）和历史极为相似，因为古代之所谓历史类记叙文字，实际上包含着大

量想象和虚构内容，特别是在若干记录之间的时空“联系”方面，均依靠于想象的“填充”。而最后的书写成品的历史类“叙实”文本，其形式和特征与虚构体小说完全一样。巴尔特即从此处切入，同时考察小说和历史所共同具有的叙实文本的结构和功能，包括表现现实过程（因果性叙实）的话语之“真实性”问题。表面上，巴尔特重视的是文学话语的形式分析问题，实际上相关于文学话语的真实性问题。正是在这方面，巴尔特和战后法国之“文学—政治—道德”意识形态运动发生了关联；也同样地与现代派文学和现实主义文学的关系问题发生了关联。《写作的零度》于是以间接的方式涉及一般文学理论的问题核心，关系到历史话语和小说话语之中的两种真实性问题。怀疑主义者巴尔特的写作学，向这两种叙事真实性均提出了质疑。一方面存在着一个叙事过程能否真实反映生活现实的问题，另一方面此过程显露出叙事文本始终难逃被各种功用主义控制的命运。

巴尔特主张的零度的写作或中性的写作，“存在于各种呼声和判决的环境里而又毫不介入其中”，如加缪的《局外人》。“文学应当成为语言的乌托邦。”纯文学或高级文学为思想类文学，其最高发展为19世纪小说。小说成为表达现实和真理的幻想工具。但是由于前述各种主客观制约因素，20世纪以来，小说的功能成为高度可疑的，作家的自我真理意识和小说话语的表达现实的能力相互对立。但是19世纪现实主义小说发挥了时代认知目标：作家企图以综合的、整体的方式来表现社会历史现实画面。20世纪以来，知识和社会环境的根本变化，使得19世纪的小说话语渐渐失去了其表达现实幻想的功能。现实主义小说的目的有二：表现现实和评价现实（等于表达理想和评价标准）。20世纪小说本来已经将对象全面地从

社会转向主体，文学思想的作用（以现代诗为典型）局限于主体领域。法国战时及战后特殊的历史格局导致对古典小说功能的回归：作家重新采取社会道德性的写作目标。但是由于知识环境的改变，存在主义的虚无主义本体论与文学的社会道德论的实用主义混合，产生了一种准逻辑性关联——文学的“介入”道德观。与此相反，巴尔特写作学策略是否定性的。中性的、白色的、零度的写作，即回避或摆脱社会性价值判断和实践介入，以维持一种文学认识论和实践论的一致性。

《写作的零度》作为一部战后文学理论和批评的经典，对于长期隔膜于文学形式和机制研究的中国文学理论研究者，具有直接的启示性意义。我们不仅应该研究文学思想的“内容面”，也应该研究文学思想的“表达面”，后者的构成分析相关于文学思想表达的背景、能力和目的等方面。这会有助于作家和文学研究者更深入地把握文学思想产生和运作的整体过程。从 20 世纪 70 年代末译者发现巴尔特理论起，逐渐认识到传统哲学对形式与内容关系的分析，必须从符号学角度来重新思考。大约 1984 年返国不久，我就认为《写作的零度》一书对于中国的文艺理论研究者将会十分有用，它应该和《符号学原理》同时尽早译介给中国读者。结果两书均于 1985 年译出，并终于在 1988 年于三联书店出版。此次再版时，译者对全文进行了比较详细的核校和改正。

《新文学批评论文集》这部小书为作者所写 8 篇文学作品评论文的汇集。在这些有关古典作品的分析中，我们看到一位更易理解、更接近于传统文学批评的论述风格，其中涉及“内容”之处比比皆是，特别是有关揭示思想和人性负面价值方面。例如作者说，“道德秩序仅是一种偶然性的无秩序的假面”，但它“比最终坚持一种

貌似而怪诞的秩序的说法更具有安心的作用”。(《罗什富科》)“价值归根结蒂只是自我欺瞒。”“不可能存在有关于品德的系统……人之真实的无秩序性……赋予人以一种统一性。”“格言是沙龙的直接产物……格言不断地质疑世俗世界……罗什富科的争议方式既是辛辣的又是不充分的，它巧妙地为一个阶级必须赋予它自己的质询规定了限度，如果它希望该质询既有净化功效又无危险的话。”而在《夏多布里昂：朗瑟的生平》文中我们读到：“回忆是写作的开始，反过来，写作是死亡的开始。”在《富洛敏丁：多米尼克》中读到：“资产阶级意识形态的基本价值……被包裹在一种主体的唯心主义心理学中……小说从主体取得其统一性、内容和揭示过程。”最后，甚至于可以读到一些今日人云亦云的理论根据：“‘理性是美的敌人，因为正义和真理是不可分开的朋友’……在阅读了马克思、弗洛伊德、尼采、马拉美之后，谁还会理解这种说法呢?”但是，和传统式文学批评不同处在于，我们随时可以发现，虽然作者的批评针对着思想内容，而其观察和分析角度始终也是朝向着形式和内容的关系的，从而暗示着作家写作背后的某种结构性制约的存在。

《法兰西学院就职讲演》是巴尔特进入这座法兰西学院最高学府时的新文学观（一种文本享乐主义）“宣言书”，其语气恬淡与19世纪五六十年代锐利文风已大为不同。70年代初始发布的《文本的欢娱》虽然是沿着作者一向关注的写作学路线的自然发展，但早期论述中显露的积极怀疑和探索的特点，自60年代末起已进一步朝向一种消极虚无主义文学实践观。也就是，怀疑主义的运作从文本分析风格转移到虚无主义价值主张上来，“欢娱”或“快乐”成为一种空灵的“能指”、成为无目的的目的；其所谓快乐实际上是内心极度颓丧的一种映像。巴尔特进入一所同样不须授予学位、即无教

学责任约束的高等学府。这篇宣言书，不是有关本人教学计划的，而是有关本人文学实践自由观的。

让我们来看这篇讲演中的如下语句：

◎“我们真正的战斗……是对抗各种权势。”

◎“所有的分类都是压制性的：秩序既意味着分配又意味着威胁。”

◎“全部语言结构是一种被普遍化了的支配力量。”

◎“一切学科都出现在文学珍品之中……文学使这些知识发生了变化，它既未专注于某一门知识，又未使其偶像化；它赋予知识以间接的地位，而这种间接性正是文学珍贵性之所在……文学所聚集的知识既不是完全的，也不是最终的，它不说它知道什么，而是说它听说过什么……即它知道许多有关人的一切。”

◎“就知识而言，文学是绝对现实主义的，因为只有现实才是文学中欲望的对象……文学也是……非现实主义的……文学认为对不可能事物之欲望是合理的。”

◎“马拉美说的‘改变语言’和马克思说的‘改变世界’是同时出现的。”

从这些引句中可以看出，巴尔特的“文学权势观”已从社会和历史层面“升华”或“虚化”至语言和写作层面，从而预示了其后课程内容将会朝着唯美主义“升华”的方向发展。

关于作为讲座名称的“文学符号学”，巴尔特解释说：

◎“文本似乎成为去权势化的编织本身。”

◎“文本（分析）……揭掉了那个沉甸甸地压在我们集体性话语上面的普遍性、道德性、非区别性的盖子。”

◎“文学与符号学就结合了起来，彼此纠正对方。一方面，不

断回到古代和现代的文本中去，经常浸入意指性实践的最复杂的活动——写作中去，这就迫使符号学研究区别性，使其避免独断性、避免执著、即避免把自己看做是本来并非所是的普遍性话语。”

◎“文学符号学……使我们踏上一处由于无人继承而成为自由的土地。”

◎（在法兰西学院）“除了听众的忠实以外不再期待任何其他认可。”

《法兰西学院就职讲演》是巴尔特对其所言一生全新阶段开始的自白。从后来作者遗著中知悉，作者其实是怀着人生最后的孤独和忧郁跨进这所最高学术殿堂的，并固执而近乎任性地宣称自己有向学生随意表白文学思想的自由和责任，以抵制任何限制性的思想规范。可以说，本文预示了其后三年间讲演课程的意旨，而所讲授的内容将不会是有关文学史的客观知识，而是讲演者对文学话语中有关“幻想”和“想象”等概念的体验和分析，以及有关其中性文学观的系统阐释。

本文也是根据1988年出版的译者旧译重新核校润色而成，不妥之处，敬请读者不吝指正。

李幼蒸

2007年11月

目　录

写作的零度

新文学批评论文集

法兰西学院就职讲演

写作的零度

导 言

埃贝尔在开始编写每一期《迪谢纳神父》的时候总要用一些“见鬼!”和“妈的!”字眼。这类粗俗字眼并不意指着（signifiaient）什么，但却指示着（signalaient）什么。为什么呢？这是当时整个革命情势的需要。因此我们看到了这样一种写作的例证，其作用不再只是去传达或表达，而是将一种语言外之物强加与读者，这种语言外之物既是历史又是人们在历史中所起的作用。

世界上并不存在无标记的书写语言，《迪谢纳神父》的情况也同样适用于文学。文学也应指示某种不同于其内容和不同于其个别化形式的东西，文学也有自身的界域，正因如此，文学才被人们称之为文学。文学中一组记号的表达与思想无关，语言也

与风格无关，它们都注定了要在一切可能的表达方式的内涵里，去规定一种惯例式语言的孤单性。书写记号的这种神圣秩序，使文学呈现为一种制度，并显然使其朝向着历史的抽象领域，因为任何界域都有待于一种永恒观念才能形成。但正是在历史被排斥之处，文学的表现才最为明显。因此有可能追溯一种文学语言的历史，这既不是语言的历史，也不是风格的历史，而只是文学记号的历史。我们只能推测，这样一种表层形式的历史，十分清晰地表现出了它与深层历史的联系。

当然，这一联系的形式会随历史本身而改变。没有必要依赖一种直接决定论去理解写作流变中呈现的历史：这一功能性特点使事件、情境和观念沿着历史的时间流动，在这里它所提出的与其说是效果，不如说是一种选择的界限。于是对作家来说，历史像是在若干种语言伦理中所面临着的一种必要选择。历史迫使作家按照他无法掌握的诸可能性因素来意指文学。例如我们看到，资产阶级意识形态的统一性产生了一种独特的写作，而且在资产阶级的（也就是古典的和浪漫主义的）时代，形式不可能分裂，因为人的意识尚未分裂。反之，当作家不再是一种不幸意识普遍性之证明时（大约在1850年左右），他的最初姿态就表现在其形式的选择方面，或继承或拒绝其过去时代的写作。因此古典时代的写作破裂了，从福楼拜到我们所处的时代，整个文学都变成了一种语言的问题。

此时文学（这个词不久以前才产生）被明确地看成一种对象。古典艺术不可能被理解作一种语言，它就是语言，即透明性、无沉积的流通性，以及一种普遍精神和一种无深度、无责任的装饰性记号等在观念上的汇聚。这种语言的界域是社会性的，而非天然的。我们知道，大约在18世纪末，这种语言的透明性被发现了。文学形

式发展了一种独立于其机制和其委婉修辞学的第二种可能性；它使人入迷、困惑、陶醉，它有了一种“重量”。人们不再把文学看成一种具有优先性的社会流通方式，而看做一种自身一致、深刻和充满隐秘的语言，它既被看做梦幻又被看做威胁。

结果，文学的形式自此以后就可激发那些和一切对象之孔隙（creux）相联系的存在性情感，如异常感、熟悉、厌恶、满足、惯习和谋杀等。因此，百年以来，一切写作都是对这种“形式—对象”加以掌握或排斥的运作，对于这种“形式—对象”，作家在前进的道路上必然与其交遇，他必须正视、面对或接受它，他绝不可能将其破坏而不同时使作家本人毁灭。形式在目光面前摇晃，成为一个对象。虽然人们掌握形式，但它仍然是争议的话题；尽管它多彩多姿，却似乎已经过时；虽然是混乱无序式的，但也是非社会性的；对于不同的时代和个人来说，它总是特殊的，无论表现方式如何，它总是孤独的。 *11*

在整个19世纪，这种戏剧性的聚结现象取得了进展。对夏多布里昂而言，它还只是一种微弱的沉积，一种轻微的语言欣快感，一种自恋现象，在其中写作几乎与其工具性功能分离，写作仅被看成是其本身。福楼拜（在这里只指出这一过程的一些典型因素）根据一种劳动价值观的出现，明确地使文学成为对象，使形式成为一种“制作”的项目，犹如一件陶器或一件珠宝一样（应当说，制作即“所指”，它首先被表现为景象，被强加于读者）。最后，马拉美通过一切客观化的最终行为——谋杀（meurtre），完成了“文学对象”的构造：我们知道，马拉美的全部努力都针对着语言的破坏，因此文学在某种意义上变成了僵尸。

思想似乎在一片虚空中愉快地升起于装饰性字词之上，于是写

作从这片虚空出发，越过了整个逐渐凝固的状态：首先是一种目光的对象，然后是一种劳作的对象，最终是一种“谋杀”的对象，今日它达到了其最后的变体——“不在”：在我们于本书中称作“写作的零度”之中性写作中，不难发现一种否定的运动和在时延过程中无力将其完成的状况，似乎文学在一个世纪以后越来越在一种无传统的形式中改变其外表，除了在一切记号之不在中，再也看不到纯粹性了，于是文学最终完成了俄耳菲式的如下梦想：一位无需文学的作家。白色的文学、加缪的文学、布朗绍的文学或凯洛尔（Cayrol）的文学，或凯诺（Queneau）的口头语言写作；这也就是一种写作热情的最后残余，它一步步地追随着资产阶级意识的解体。

12 我们在本书中企图对写作和历史的这种联系加以描述，这就是肯定一种形式性现实的存在，它独立于语言和风格；也就是企图指出，形式的这个第三维面，并非不附加一种悲剧性色彩地使作家与其所处的社会产生了联系；最后还要说明，任何文学都具有一种语言的伦理。本书使用材料的有限性（其中有几部分曾发表于1947年和1950年的《战斗》杂志上）足以表明，它仅是一部可能的写作史之导论而已。

第一部分

（一）什么是写作？

我们知道，语言结构是某一时代一切作家共同遵从的一套规定和习惯。这就是说，语言结构像是一种“自然”，它全面贯穿于作家的言语表达之中，然而却并不赋予后者以任何形式，甚至也不对其加以支持：语言结构像是一种抽象的真实领域，只是在它之外个别性语言的厚质（densité）才开始沉积下来。语言结构含括着全部文学创作，差不多就像天空、大地、天地交接线为人类构成了一个熟悉的生态环境一样。与其说它像是一种材料的储存所，不如说像是一条地平线，换言之，既是一条界限又

是一块栖止地，或某一机制中的可靠地段。作家实际上不从语言结构之中汲取任何东西：对他来说，语言结构相当于一条界限，越过了这条界限或许就进入了语言的一个超自然领域。语言结构是一种行为的场所，是一种可能性的确定和期待。它不是一种社会性承诺的场所，而只是一种无选择余地的反射，是人类的而非作家的“未分财产”（propriété indivise）。它存在于文学的惯习（rituel）之外，它是按其本性而非由于选择而成为社会性对象的。没有任何人可以自自然然地将作家的自由插入不透明的（opacité）语言结构中去，因为穿过语言结构的乃是整个历史，其完整性和统一性犹如自然本身。因此对作家来说，语言结构仅只是人类的一条地平线，它从远处形成了某种**熟悉性**（familiarité），而其性质则是否定性的。当我们说加缪和凯诺说着同一种语言时，只是按照一种不同的程序去假定，他们都不说古代的或未来派的语言。作家的语言结构摇摆在废[16]弃的形式与未知的形式之间，与其说它是一种基础，不如说它是一种极限；语言结构是作家不可能在将其说出后而不像俄尔菲（Orphé）回头时那样失去其方法之稳定意指作用及其社交性之基本姿态的全部几何轨迹。

因此，语言结构在文学之内，而风格则几乎在文学之外：形象、叙述方式、词汇都是从作家的身体和经历中产生的，并逐渐成为其艺术规律机制（automatismes）的组成部分。于是在风格的名义下形成了一种自足性的语言，它只浸入作者个人的和隐私的神话学中，浸入这样一种言语的形而下学（hypophysique）中，在这里形成语言与事物的最初对偶关系，在这里一劳永逸地形成着其生存中主要的语言主题。风格不管多么精致，它总含有某种粗糙的东西，它是一种无目的地的形式，是一种冲动性的而非一种意图性的

产物；它很像是思想之垂直的和单一的维面。风格的所指物(références)存在于一种生物学的或一种个人经历的水平上，而不是存在于历史的水平上，它是作家的“事物”、光彩和牢房；它是他的孤独自我。风格和社会无涉，却向社会显现，它是一种个人的、封闭的过程，绝非进行选择和对文学进行反省的结果。它是文学惯习的私人性部分，产生于作家神秘的内心深处，却延伸到他的控制之外。它是一个未知而又隐秘的、本能的装饰性声音；它的风格就像是在某种花蕾生长过程中按必然规律发挥着作用似的，它仅仅是一种盲目的和固执的变化之结果，一个从本能与世界交界处滋生的“亚语言”的部分。风格其实是一种发生学的现象，是一种性情(Humeur)的蜕变。因此风格的泛音回荡于心灵深处；而言语却有一个水平的结构，它的奥秘和字词存于同一水平上，言语所隐藏的东西为言语流的绵延本身所揭示。在言语中一切都被呈现，都注定要立即加以耗用，而语词、沉默的间隙以及二者的运动，都被抛向一种废弃的意义之中：后者则是一种不落痕迹、从不迟误的转换过程。反之，风格只有一个垂直面，它浸入个人的封闭的回忆之中，它从某种对事物的经验中积成了自己的不透明性。风格永远只是隐喻，即作者的文学意向和躯体性(charnelle)结构之间的一种等价关系(应当记住，结构是一种时延的沉积)。于是风格就永远是一种秘密了，但是它的所指物的沉默部分不具有语言的运动的和不断迁延的性质。它的秘密是一种闭锁于作家躯体内的记忆。风格的暗示性功效并非像在言语中似的是一种速度现象，在言语中未说出的部分仍然属于语言内的间隙部分；风格的暗示性功效却是一种密度现象，因为在风格之下牢固存在的、在其修辞法内直接和间接聚集着的东西，是绝对属于语言之外的现实之片段的。这种蜕变的

17

奇迹使风格成为一种超文学的运作，它把人们带到了力量和魔术之前。按其生物学的起源来说，风格位于艺术之外，即位于把作家和社会联系在一起的那种契约关系之外。于是我们可以想象那样一些作者，他们喜爱艺术的安全性甚于风格的孤独性。纪德就属于那种无风格的作家之列，他以自己的技巧方式探讨了从某种古典精神气质中引发的现代性愉悦，正像圣·桑按照巴赫的音乐或普朗克按照舒伯特的音乐所进行的再创造一样。与此相反，现代诗歌（如雨果、兰波或沙尔的诗歌）是饱含着风格的，它只是由于一种诗歌创作的意图才成为艺术的。支配着作家的正是风格的“权威性”，此即语言和其躯体内对应物之间绝对自由的联系，有如将一种“新颖性”（Fraîcheur）加于历史传统之上。

因此，语言结构的水平性与风格的垂直性共同构成了作家的一种天性，因为他并不偏选任何一方。语言结构起着一种否定性作用，即作为可能性的最初限制，而风格则是一种“必然性”，它使作家的性情同其语言结合了起来。在语言结构中他发现了历史的熟悉性，在风格中则发现了本人经历的熟悉性。在两种情况下都与一种天性、即与一种熟悉的姿态有关，在其中耗费的能量只表现在运用程序方面，它有时被用于列举，有时被用于转换，但既不相当于识别，也不会表示一种选择。

18 但是一切“形式”也都是一种“价值”，所以在语言结构和风格之间存在着表示另一种形式性现实（réalité formelle）的空间：这就是写作。在任何文学形式中都涉及有关格调、气质等因素的一般选择，如果我们可以这样说的话，正是在这里，作家才明显地将其个性显示出来，因为他正是在这里介入文学的。语言结构和风格是先于一切与语言有关的设问的，语言结构和风格是“时代”和生物

性个人的自然产物；但是作家的形式同一性，只有在语法规范和风格稳恒因素的确立之外才能真正形成，在那里写作的连续流被聚集起来，并首先在非常纯粹的语言学性质之内被封闭起来，然后进而变为一套完整的记号，一种人的行为的选择，以及对某种“善”(Bien）的肯定，由此而使作家介入一种幸福或不幸的表现和交流之中，并使其言语的既规范又特殊的形式和他者广泛的历史联系起来。语言结构与风格都是盲目的力量，写作则是一种历史性的协同行为。语言结构与风格都是对象，写作则是一种功能；写作是存于创造性与社会之间的那种关系；写作是被其社会性目标所转变了的文学语言，它是束缚于人的意图中的形式，从而也是与历史的重大危机联系在一起的形式。例如，梅里美和费奈隆（Fénelon）两人被语言结构现象和风格的偶然特点所分离，然而他们都运用着一种具有相同意图性的语言：他们都表示相同的形式与内容的观念，都接受相同的惯习秩序，都是相同的技术性反思考（réflexes techniques）之发生场所，虽然他们相距一个半世纪之遥，却以相同的姿态运用着同一种工具，当然在表面上多少会有所不同，但在运用的方式和场合方面彼此根本没有差别：一句话，他们具有同样的写作方式。与此相反，在梅里美和洛特雷阿蒙（Lautréamont)、马拉美和塞利娜、纪德和凯诺、克洛代尔（Claudel）和加缪这些一对一对几乎同时代的人之间，尽管他们运用着相同历史阶段的语言，却彼此有着根本不同的写作方式。他们在以下各种因素之间简直格格不入：格调、叙述法、目的、寓意、言语的自然性等，结果共同的时代和语言结构反而显得无关紧要，因为他们彼此的写作方式如此对立，并以这种对立本身作为区分彼此的明确根据。 19

这些写作虽然彼此不同，但却可以比较，因为它们都是一种相

同运动的产物，这个运动就是作家对其形式的社会性惯用法（usage）和对他所承担的选择的思考。于是写作被置于仅在它之后才产生的文学设问的中心，从本质上说它成了形式的伦理（la morale），也即社会性场景（aire sociale）的选择，作家就是在这个场景内来决定如何确立他的语言之“自然”的。但是这个社会性场景绝不是一个实际消费的场所。问题并不在于由作家去选择他为其而写作的社会集团：他很清楚，除了发生革命以外，写作永远只可能是针对同一个社会的。他的选择是一种意识的选择，而不是功效的选择。他的写作是思考“文学”的一种方式，而不是扩展“文学”的一种方式。或者可以更明确地说，因为作家不可能对文学消费的客观材料做任何改变（这些纯历史性的材料是他所无法控制的，尽管他意识到这些材料），所以他才想在言语的根源处，而不是根据其消费状况，来要求一种自由的语言。这样，写作就成了一种含混的现实：一方面毫无疑问，它产生于作家和其社会的接触；另一方面，写作又通过一种悲剧性的逆转，使作家从这种社会目的性返回到他创作行为的工具性根源。历史未能向他提供一种被自由消费的语言，而是促使他要求一种被自由生产的语言。

因此，一种写作的选择及其责任表示着一种“自由”，但是这种自由在不同的历史时期并不具有相同的限制。作家并未被赋予在一种非时间性的文学形式储备中去进行选择的自由。一位作家的各种可能的写作是在“历史”和“传统”的压力下被确立的：因此存在着一种**写作史**。但是这样一种历史有其双重性：当一般历史提出（或强加）一种新的文学语言设问时，写作中却仍然充满着对其先前惯用法的记忆，因为语言从来也不是纯净的，字词具有一种神秘地延伸到新意指作用（significations）环境中去的第二记忆。写作

正是一种自由和一种记忆之间的妥协物，它就是这种有记忆的自由，即只是在选择的姿态中才是自由的，而在其延续过程中已经不再是自由的了。今天我当然可以为自己选择某一种写作，并在此姿态中肯定我的自由，希图获得一种新颖性或一种传统。我已不再能够只在某种延续性中发展写作而不致逐渐变成他人语言和我自己语言的囚徒。一种来自一切先前写作以及甚至来自我自己写作历史的顽固的沉积，捂盖住了我的语词的当前声音。所有的写作痕迹，像一种最初作为透明、单纯和中性的化学成分似的突然显现，在这种成分中，简单的延续性逐渐使处于中止状态的全部过去和越来越浓密的全部密码（cryptographie）显现出来。

于是写作像“自由”一样仅只是一种契机（moment）。但此契机是“历史”的比较明显的契机之一，因为历史，永远是并首先是，一种选择以及对该选择的限制。正因为写作来自作家的一种意指性姿态（geste significatif），它才比文学中任何其他剖面（coupe）更显著地被汇入历史之中。古典写作的统一性几个世纪以来未曾改变；而现代写作的多样性百年以来已达到文学活动本身的限度。法文写作的这种分裂现象，明显地与全部历史的一种重大危机相伴而生，这一危机在文学本身的历史中也可看到，只不过表现形式比较混杂而已。区别巴尔扎克“思想”和福楼拜“思想”的是流派的差异性，而使他们的写作彼此对立的则是一种本质性的断裂，它正好发生于两种经济结构相互连接从而引起心理和意识产生决定性变化之时。

（二）政治的写作

一切写作都呈现出被言说语言之外的封闭性。写作绝不是交流

的工具，它也不是一条只有语言的意图性在其上来去的敞开道路。穿流过言语的完全是一片混沌，它赋予言语以被消耗的动势，后者则使混沌处于永远的迟延状态。反之，写作是一种轮廓分明的语言，它独立自足，从未想赋予它自己的延存以一系列变动的近似态（approximations），而是相反地通过其记号的统一性和阴影部分，强行加予一种在被说出以前已被构成的言语形象。使写作与言语相互对立的原因是，前者永远显得是象征性的、内向化的、显然发自语言的隐秘方面的；而后者仅只是一种空的记号之流，只有其运动才具有意指性。一切言语都体现于字词的这种使用中，体现于永远向前流溢的泡沫（écume）里，而且言语（parole）只存在于语言（langage）显然起着一种吞没作用之处，这种吞没作用只卷去了字词的变动性前端。反之，写作永远根植于语言之外，它像一粒种子似的发展，而不像是一条直线，它表现出一种本质和一种隐秘性之威胁，它是一种反交流，它使人们不知所措。因此在一切写作中我们都发现一种对象的含混性，它既是语言又是强制作用：在写作深处存在有一种语言之外的“环境”，似乎存在有一种意图的目光，后者已不再是语言的目光了。这种目光可能十分明显地是一种语言 21 的激情，如在文学写作中表现出来的那样；也可能是一种惩罚的威胁，像在政治写作中表现出来的那样：于是写作的任务在于一下子把行为的现实性和目的的理想性结合起来。因此权势或权势的阴影永远以一种价值学的写作为终结，在这种写作中通常把事实与价值区分开来的距离在字词空间内被取消了，字词于是既呈现为描述，又呈现为判断。字词变成了一种假托（也就是一种“另有他义”和一种借口）。在文学写作中是如此，在这里记号的统一性不断地被语言内的与语言外的因素所影响，在政治写作中更是如此，在这里

语言的假托既是一种威胁又是一种颂扬：正是权势或斗争产生出那些最纯粹的写作类型。

稍后我们将看到，古典的写作正正经经地表现出作家是深植于某一个别政治社会中的，而且，如沃热拉（Vaugelas）所说，这首先是与权势的运用联系在一起的。如果说革命没有改变这种写作的规范，这是因为思想的个人归根结蒂始终是同一的，而且只是从思想的权势变为政治的权势，那么斗争的特殊条件在主要古典形式的内部就产生了一种真正革命式的写作，但不是由于其变得越来越刻板化的结构本身，而是由于它的闭锁性和它的双重性，于是语言的运用就与鲜血横流联系起来了，这种情况在历史中屡见不鲜。革命者没有任何理由想去改变古典写作，他们从来未曾想到去质问人的性质，更少想到去质询人的语言，从伏尔泰、卢梭或沃韦纳格（Vauvenargues）继承来的“工具”，在他们看来是不可加以削弱的。构成革命写作之身份的正是历史情境的这种特殊性。波德莱尔在什么地方说过：“在生命的重要情境中姿态含有夸张的真实性。”革命就是这样一种典型的重要情境，在这里真理由于自己所付出的流血代价而变得如此沉重，以至于它为了表现自己而需要戏剧性夸张形式本身。革命式写作就是这样一种夸张的姿态，它本身就足以延续日常生活的框架（échafaud）。今日显得浮夸不实的东西当时却被看成实实在在。具有通货膨胀一切迹象的这种写作，是一种名符其实的写作：它的语言不会更难以令人置信了，但也更加不像是虚假之物了。这种夸张不只是以戏剧为模型的形式，它也是对这种形式的一种意识。没有这种适用于一切大革命家的夸张姿态，革命就不可能成为这样一种神秘的壮举，它不仅丰富了历史，而且滋养了一切未来的革命思想。正是这种夸张的姿态使吉伦特派的加代在于

23

圣·爱米伦宫被逮捕时作了如下并不显得滑稽的声明，因为他的死期此时已近。他这样说："是的，我就是加代。刽子手，执行主子的命令吧！把我的头颅带给国家的暴君们吧，它将永远使他们面无人色：砍下的头颅会让他们的面色变得更加惨白。"革命的写作就像是革命传说的隐得来希，它使人民震怖，并强制推行着公民的流血祭礼。

马克思主义式写作完全是另一回事。对这种写作来说，形式的封闭既非来自一种修辞学夸张，也非来自某种叙述技巧，而是来自一种像技术词汇一样专门的和功能性的词汇。在这里甚至连隐喻本身也是被严格编码的。法国的革命式写作永远以流血的权利或一种道德辩护为基础；而马克思主义式写作从根源上说，表现为一种知识的语言，它的写作是单义性的，因为它注定要维持一种"自然"之内在一致性。正是这种写作的词汇身份使它能强加于自身一种说明的稳定性和一种方法的永恒性。只是由于其语言，马克思主义才与纯政治活动联系起来。正如法国大革命的写作是夸张性的一样，马克思主义的写作是间接断定性的（litotique），因为每个字词只不过是紧紧指示着一组原则，后者以一种隐晦的方式支托着字词。例如在马克思写作中常见的"意味着"（impliquer）这个词，并不具有字典里的中性意义，它始终暗示着一种准确的历史过程，就像是一个代数符号似的表示着被置入括号内的一整套先前假定。

24

马克思主义式写作和一种行为结合起来后，实际上立刻就变成了一种价值语言。在马克思本人写作中（但他的写作一般来说还只是说明性的）已可看到的这一特性，彻底浸透了斯大林时期的独断性写作。某些形式上相同的概念尽管在中性的词汇中不用两个词来表示，却被其价值作用加以分隔，结果每一个都具有了一个不同的

名字。例如，“世界主义”就是（马克思已使用过的）“国际主义”的否定的名字。在斯大林世界中，区分善与恶的*定义*一直支配着一切语言，没有任何字词是不具有价值性的，写作最终具有着缩减某一过程的功能：在命名与判断之间不再有任何耽搁，于是语言的封闭性趋于极端，最终一种价值被表达出来以作为另一种价值的说明。例如人们将说，某一罪犯从事了有损国家利益的活动，这就等于说，一个罪犯就是一个犯了罪的人。我们看到，这是一种不折不扣的同语反复，是斯大林式写作中常用的方法。实际上这种写作不再着眼于提出一种马克思主义的事实说明或一种革命的行为理由，而是以其被判决的形式来表达一种事实，这就是强加于读者一种谴责性的直接读解：于是“异己分子”这个词的客观内容就从属于刑法领域了。如果两个异己分子结合在一起，他们就变成了“宗派主义者”，这个词并不对应着一种客观上不同的错误，而只对应着一种刑罚的加重。我们可以列举出一种真正马克思主义式（即马克思和列宁式的）写作，一种独断性的斯大林主义式（即人民民主派的）写作；肯定还有一种托洛茨基式的写作和一种策略性写作，例如法共式的写作（用“工人阶级”一词先是替换了“人民”一词，然后又用它替换了“正直的人们”一词，以及“民主”、“自由”、“和平”这些词中包含的故意的含混性）。

毫无疑问，每一个政权都有自己的写作，其历史还有待于撰写。写作是言语所体现出来的丰富多彩的形式，由于其可贵的含混性，它既包含着权势的存在又包含着权势的显现，也就是既包含着所是者又包含着希望人们相信者：于是一种政治式写作的历史就构成了社会现象学的最重要部分。例如，法国王朝复辟时期发展了一种阶级式的写作，由于这种写作，压制就直接表现为从古典“自

25

然”中自发涌出的谴责。这样，请愿工人永远被称作“家伙”，破坏罢工者则是“温良的工人”，法官的奴颜婢膝则成了“法官慈爱的警觉性”（在我们的时代，戴高乐派用同样的方法把共产主义者称作“分裂主义者”）。我们看到，在这里写作起着一种良心的作用，而且它的使命是，使事实的根源同其最遥远的变形体，虚假地相符，方法是通过论证后者的实在性来为行为辩解。此外，写作的这种事实为一切专制政权所有，因此我们不妨称其为警察化的写作：例如我们知道，“秩序”这个词永远包含着压制性的内容。

当政治的和社会的现象伸展入文学意识领域后，就产生了一种介于战斗者和作家之间的新型作者，他从前者取得了道义承担者的理想形象，从后者取得了这样的认识，即写出的作品就是一种行动。于是当知识分子取代了“作家”以后，在杂志和文章中出现了一种完全摆脱了风格的战斗式写作，这种写作像是一种意指着“现存”（présence）世界的专业语言，真是多彩多姿，没有人否认，譬如说，存在有一种《精神》期刊式的写作或一种《现代》期刊式的写作。这类思想式写作的共同特性是，在其中语言不占据主导地位，却倾向于成为道义承担的充分记号。在那些不说一种封闭性言语的人的推动下去采用该封闭性言语，就是去夸耀一种选择的运动，如果说不是去支持这种选择的话。在这种情况下，写作变得像是一份集体声明书下角的签字（这份声明并非他自己撰写的）。于是采取一种写作（或者更明确地说，承担一种写作），即为自己省却了选择的一切前提，并把该选择的理由视作理所当然。因此任何思想式写作都是“理智飞跃”的第一步。虽然一种理想上自由的语言永远不能指示我这个人，而且完全忽略了我的历史和我的自由，我所信任的写作却已经俨然成为一个完整的“机构”（institution）

26

了。它发现了我的过去和我的选择，它赋予我一种历史，它显示了我的处境，它使我从道义上卷入生活而无需我将其说出。因此形式比以前任何时候都更加是一种自足的对象，它企图要意指一种集体的和被维护的性质；而且这个对象具有一种节约的价值，它起着一种经济性信号的作用，由于这种信号，写作者不断强行转换，而又永远无需追溯转换的历史。

今日思想式写作的这种二重性由于如下事实而更形突出，这就是，尽管我们的时代做出了努力，文学并不能完全被取消。它形成了一条永远奇妙的语言地平线。一个知识分子还只是一个改变甚少的作家，而且除非他自行中辍并变成一位不再写作的永远的战斗者（某些人是这样做的，结果被人们忘却了），他就只能重新为以前的写作之魅力所吸引，这些写作是从作为一种完整而过时之工具的文学中传承下来的。因此这些思想式的写作是不稳定的，它们仍然是文学的，就其具有软弱无力特征而言；而只有迷恋于道义承担时它们才是政治性的。简言之，问题仍然和伦理式的写作有关，在伦理式写作中，写作者（我们不再敢称其为作家）的意识发现了一种集体救赎中稳固人心的形象。

但是在当前历史时期，正如一切政治式写作只能是去肯定一种警察世界一样，思想式写作也只能形成一种“类文学”（para-littérature），后者不再敢于说出自己的名字了。因此这两种写作都毫无出路，它们只可能意指着一种共谋关系或意指着一种软弱无力，也就是说不管怎样都意味着一种异化。

（三）小说的写作

27

小说和历史，在目睹它们取得最大成功的19世纪中，彼此具有

紧密的关系。二者之间的深刻联系应当使我们既能理解巴尔扎克又能理解米什莱，在这两个人的作品中都建立了一个自足的世界，每个世界都产生了自己的幅员和界限，并在其中安排了自己的时间、空间、人物以及种种物件和神话。

19 世纪伟大作品组成的这个球形世界，是通过小说和历史的长篇叙事作品来表现的，小说和历史似乎是一个弯曲的和有机的世界之平面投射图，当时产生的长篇连载体小说，以十分复杂曲折的形式呈现了一种被贬低的形象。但是叙事并不一定是一种样式法则。例如一个时代可以把小说当作文学，而另一个时代又可以把历史看做一种分析研究。因此，作为小说和历史同时具有的这种叙事形式，一般来说仍然是一种历史契机的选择或表达。

作为叙事体标志的简单过去时已从法语口语中消失，叙事体永远标志着一种艺术；它是纯文学形式的组成部分。它不再有表现一种时态的作用了。它的功用是使现实归结为某一时刻点，并从被体验和被叠合的时间多样性中抽象出一种纯动词行为，这种行为摆脱了经验性的存在根源而指向一种与另一种行为、另一种过程，即世界的一般运动相关的逻辑联系：它的目的是在事实的王国中维持一种等级秩序。动词由于其简单过去时态而暗中成为一个因果链的组成部分，它参与了一个互有联系的，及有方向的行为组合，其作用像是一种意图性代数之符号。动词在时间性和因果性之间维持着一种含混性，它引出一种进程（déroulement）观，也就是一种叙事的可理解性。因此它是一切世界构造的理想工具，它是有关宇宙演化、神话、历史和小说的虚构时间。作为其前提的这个世界是被构造的、被制作的、独立自足的、被归结为直线性意指序列的，而不是被抛入的、被展现的或被给予的世界。在简单过去时背后永远隐

藏着一个造物主、上帝或叙事者。当人们在叙述一个世界时，它就不是不可说明的，它的每一事件都只是相关于情境的（circonstanciel），而过去时态正是这样一种运作性记号，叙事者按照它把现实的迸裂（éclatement）归结为一个细薄而单纯的动词，没有浓密度、没有大小、没有展开，其唯一作用在于尽可能快速地把一种原因和一种目的结合起来。当历史学家断言，吉斯公爵死于 1588 年 12 月 23 日时，或当小说家叙述说，侯爵夫人在 5 点钟离开了时，这些行为都产生于一个无深度的世界，摆脱了生存中的不稳定性，而具有了一种代数的稳定性和图式，它们是一种回忆，而且是一种有用的回忆，对这种回忆的兴趣比时延本身重要得多。

因此，简单过去时最终就是一种秩序的表现，因而也就是一种欣快感（euphorie）的表现。由于这种欣快感，现实既不是神秘的，也不是荒谬的，而是明朗的，一清二楚的，它时时刻刻被聚集和保持在一位创造者的手中。它经受着创造者之自由的巧妙压力。对于所有 19 世纪伟大的故事能手来说，世界可能是令人悲伤的，但它并未被抛弃，因为世界是一个彼此协调的诸关系的整体，因为在各书写事实之间不存在交叉重叠，因为讲述故事的人有力量去拒绝组成故事中各存在物的不可穿透性与孤立性，因为他能在每一个句子中证实各行为之间的联系和等级关系，最后还因为，无论如何这些行为本身可以被归结为各种记号。

29

因而叙事体的过去是纯文学的一个安全系统的组成部分。作为一种秩序的形象，它构成了在作家与社会之间形成的众多的形式契约（pactes formels）之一，以便证实作家的正确和社会的公正。简单过去时意指着一种创造性：这就是说它使读者注意到创造性，并将此创造性强加于人。甚至在卷入最暗淡的现实主义时，它也可以

使人安心，因为正由于它之故，动词可以表示一种完成的、限定的和名词化的行为。故事有一个名字，它逃脱了一种无限的言语暴力：现实因而贫乏化和熟悉化了，它被纳入了一种风格，它没有越出语言；文学仍然只是某一社会的使用价值，此社会是由其所消费的字词和意义的形式本身所表达的。反之，当人们拒绝了故事而选择其他文学样式时，或者当在叙事行为内部简单过去时被较少装饰性的、更新鲜、更浓密、更接近言语的形式（如现在时或复合过去时）所取代时，文学就成为存在深度的贮积所，而不再是其意义的贮积所了。行为一旦与历史分离，就不再是人物的历史了。

于是我们了解，小说中的简单过去时，既有用途又令人不能容忍：它是一种明显的谎言。它描绘了一种似真性的领域，这种似真性，在它把可能性显示为虚假性的时间中，揭示了这种可能性。小说和被叙事的历史所共同具有的这种目的性，使事实离异了：于是简单过去时成了社会对其过去和其可能性之拥有行为本身；它建立了一种可信的连续内容，但其虚幻性暴露无遗；它是一种形式辩证法的最终项，既遮掩着有关真理的连续性衣衫之非实在事实（fait irréel），又遮掩着被谴责的谎言的非实在事实。它必须和某种适用于资产阶级社会的普遍性神话有关，这个社会的小说是它的特定产物：小说赋予想象物一种真实性的形式保证，但却在这个记号上留下了一种双重性对象的含混性，这个对象既是似真的又是虚假的，这是在所有西方艺术中一种始终存在的程序，按照这种程序，虚假等同于真实了。这并非由于认识论或诗意的双重性，而是因为真实被看做包含有一种普遍性的种子，或者可以说，包含有一种由于简 30 单的再生作用而能增加具有不同远近性或虚构性的秩序。正是由于这种方法，20 世纪取得胜利的资产阶级，才能把它本身的价值看作

具有普遍性，并将其道德的各种名字（Noms）推广到该社会内彼此性质迥异的各个部分上去。这正是神话机制之所在，而且小说以及在小说中的简单过去时就是神话学的对象，它们在其直接的意图性之上又添加上另一种教义，或最好说，添加上另一种教育性内容，因为问题在于要赋予某些人的创造品以其本质。为了理解简单过去时的意指作用，只要比较一下西方小说艺术和某种中国传统即可，例如在中国传统中艺术仅只是对现实的完善模仿。但在这种艺术传统中绝对不需要有任何记号把自然对象与人工对象分开：例如，不管是一个木制的胡桃还是一个胡桃的形象，都无意向我显示产生这个胡桃形象的艺术过程。而这正好是完成小说写作所必需的，其任务既在于运用面具，又在于将其指示出来。

我们在另一种写作现象中也可看到简单过去时的这种含混功能：这就是写作中的第三人称。我们或许记得阿加莎·克里斯蒂的一部小说，在这部小说中一切新颖之处在于通过小说的第一人称来掩饰谋杀者。读者试图在情节中的一切“他”出现的地方追索谋杀者：而谋杀者“他”却隐藏在“我”之中。阿加莎·克里斯蒂清楚地知道，在小说中一般来说“我”是旁观者，而“他”是演员。为什么？因为“他”是小说的一种惯习形式。正像叙事时间一样，它指示着和完成着小说的事实。如果没有第三人称就不可能产生小说或将其摧毁的意愿。“他”在形式上表示着神话，而且我们刚刚看到，至少在西方没有任何艺术不显示它自己的面具。因此第三人称正像简单过去时一样专供小说艺术调遣，并为其消费者提供一种可信的、却又不断显示其虚假性的“虚构保证”。

“我”较少具有含混性，因此也较少具有小说性，于是它既是最直接的解决，当故事在惯习之内时（例如普鲁斯特的作品仅意味

31

着文学的一部导论）；又是最完善的解决，当“我”被置于惯习之外、并企图通过赋予叙事一种引起信任的虚假自然性以摧毁这种惯习时（某些纪德的小说就具有这种欺人的圈套）。同时，在小说中使用“他”引出了两种对立的伦理观：因为小说的第三人称表示一种无须争辩的惯习，它既引出那类最刻板的和比较规则性的惯习，又引出其他一些最终可据以判断作品新颖性的惯习。无论如何，第三人称是一种在社会与作者之间的可理解的契约记号；但对后者来说，它也是以作家喜欢的方式去建立世界的最主要手段。因此它不仅是一种文学经验，也是一种人类行为，这种行为把创造历史与创造存在联系了起来。

例如对巴尔扎克来说，多种多样的“他”所组成的这个广大的人物网络，由于他们身体的容积不免变得单薄，但却由于他们行为的延续性而成为首尾相贯了，这个人物网络揭示了一个世界的存在，其历史成为主要的所与对象。巴尔扎克的“他”不是由一种在被变形的和被一般化的“我”之中产生的词项。它是小说的原始的和未修饰的成分，是创作的材料而非成果：在巴尔扎克小说中，每个第三人称人物的历史之前并不存在一种巴尔扎克的历史。巴尔扎克的“他”类似于恺撒大帝的“他”，第三人称在此实现着一种行为代数学，在其中存在对于它和人类关系的一种联系、一种阐明或一种悲剧，只起最少可能的作用。反之，无论如何仅就以前而言，小说中“他”的作用可以表现一种存在性经验。对于许多近代小说家来说，人的历史和动词变位的过程混合在一起：“我”仍然是匿名者的最忠实的形式，从“我”开始，作者其人逐渐赢得了第三人称的权利，而且存在逐渐变成为命运，独白则变成为小说。在这里

32 “他”的出现并非是历史的出发点，而是这样一种努力的终结，由

于存在着第三人称的充分合乎惯习而并不重要的那种背景，它能从充满情绪和运动的个人世界中引出一种纯粹的、有意义的、稍后倏忽即逝的形式。让·凯洛尔（Cayrol）最早的小说，肯定就是这样一种典型的过程。但是，虽然在古典小说中（我们可以说，就写作而言，古典主义一直延续到福楼拜）生物性个人的退却证实了一种基本人性的建立，对于凯罗尔一类小说家而言，“他”的侵入是一种导向对存在性“我”的浓厚阴影之逐步征服；这样，用其最形式化的记号所确定的小说，就是一种社交性行为，它构成了文学。

摩里斯·布朗绍在谈到卡夫卡时指出，非个人性叙事的发展（在谈到这个词时我们注意到，“第三人称”永远是作为某种程度上对人物的否定性来表达的）是一种忠实于语言本质的行为，因为后者自然地趋向于它本身的毁灭。因此我们理解到，就其实现了一种既更富文学性又更欠缺存在性的状态而言，“他”是对“我”的胜利。然而这种胜利不断地受到损害：“他”的文学性惯习必然导致人物的贫乏化，但又时时刻刻经受着一种意外的浓密内容的危险。文学很像磷火：在它临近熄灭时光亮反而最强。但是另一方面，它是一种必然含有延续性的行为，特别是在小说中，因此没有纯文学，最终也不会有小说。于是小说中的第三人称是这种产生于19世纪的写作悲剧学中最顽固的记号之一，那时在历史的重压下，文学与消费着它的社会处于脱节状态。在巴尔扎克使用的第三人称和福楼拜使用的第三人称之间相隔着一整片世界（即1848年的世界）：在巴尔扎克的世界中历史图景虽然严峻而首尾一致、确确实实，总之，它体现着秩序的胜利；在福楼拜的世界中，一种艺术为了逃避其良心谴责而承继了惯习性，或企图猛烈地将其摧毁。因此现代主义是以探索一种不可能的文学为起点的。

33 于是我们看到，在小说中这种写作手段既是破坏性的又是恢复性的，这是一切现代艺术都具有的特点。问题在于要破坏掉延续性、即存在的不可言传的联系性：不管是诗的连续体或小说记号中的秩序，不管是暴力的秩序或似真性中的秩序，秩序就是有意的谋杀。但是重新征服作家的仍然是延续性，因为不可能在时间中发展一种否定作用而不提出一种肯定的艺术，后者是一种要重新加以破坏的秩序。因此，现代主义的最伟大作品，以一种奇迹般的姿态尽可能长久地逡巡于文学的门槛边，滞留于这样一种提前出现的状态里，在其中生活的丰实内容呈现着、展开着，但还未被一种记号秩序的圆满完成所破坏：例如在普鲁斯特的小说中有第一人称，他的全部作品都表现出一种缓慢而拖长的、朝向文学的努力。我们来看让·凯洛尔，他直到独白体文学的最后时期才愿意选择小说这种似乎具有高度含混性的文学行为；只是当成功地摧毁了直到当时都并无意义的一种有关持续之存在性密度时，他才表现出一种社会所认可的创造性来。

小说是一种死亡，它把生命变成一种命运，把记忆变成一种有用的行为，把延续变成一种有向的和有意义的时间。但是这种转变只有在社会的注视下才能完成。正是社会推出了小说，即一种记号综合体，它既被当作超越物，又被当作一种延续之历史。于是由于在小说记号启发下所理解的意图的明显性，我们才认识到这种契约关系，它以艺术的全部严肃性把作家和社会联系了起来。小说中的简单过去时和第三人称，不是什么别的而是这样一种关键性的姿态，作家利用此姿态手指着自己所戴的假面具。全部文学意味着："Larvatus prodeo"，即"我一面向前走，一面手指着自己的假面具"。不管是承担着最严重断裂的（即与社会语言的断裂）的诗人

的非人性经验，还是小说家的可令人相信的谎言，在这里真诚性需要虚假的，甚至明显虚假的记号，以便能够延存和被人们消费；其产物，以及最终这种含混性的根源，就是写作。这种专门语言的使用，赋予作家一种光荣而又被监督的作用，此专门语言显示了一种最初未曾看见的束缚性，而这正是一切责任所需要的。起初是自由的写作，最终成为把作家和一种历史联结在一起的链索，后者本身也是被束缚着的：社会给他打上了明确的艺术标记，以便更牢靠地把他引入他自己的异化之中。 *34*

（四）有没有诗的写作呢？ *35*

在古典时代散文和诗都是量值的表现，二者之间的区别是可以度量的，它们不多不少正像两个不同的数，也像数一样是连续的，彼此的区别在于它们的数量差别本身。如果我称散文是一种最小的话语，是思想的最经济的手段，而且如果我称 a、b、c 等为语言的特殊属性，虽无用但具有装饰性，如格律、韵脚或意象规则，那么一切语言的表层可用 M. 茹尔丹（Jourdain）的双等式加以说明：

诗＝散文＋a＋b＋c

散文＝诗－a－b－c

由此显然可以得出结论说，诗永远不同于散文。但是这种区别是不重要的，因为这是量的区别。因此这种区别并不损害语言的统一性，语言的统一性则是古典时期的一个信条。人们按照不同的社会情境来分配不同的说话方式，有时是散文或雄辩术，有时是诗或打油诗，它们都是社会中的各种表达方式，但不论在哪种情况下只有唯一一种语言，它反映着精神的各种永恒范畴。人们会觉得古典

诗只是一种装饰性的散文，一种艺术的（即一种技巧的）结果，永远不像是一种不同的语言或一种特殊感觉的产物。因此，一切诗都是一种潜在散文之暗示的或堆砌的装饰性等价物，这种散文实际和可能潜存于任何表达方式中。在古典时期，“诗学”并不指任何领域，任何特殊情感内容，任何首尾一致性，任何分离的领域，而只是指一种语言技巧的改变，即按照比通常谈话规则更富艺术性、因此更具社会性的规则来改变自我表达方式，换言之，即把一种由于其惯习的显明性本身而被社会化了的言语，投射于来自心灵的内在思想之外。

36

我们知道，不是从波德莱尔而是从兰波（Rimbaud）开始，现代诗中不再保存有这种结构了，除非当人们按照一种变形的传统方式重又接受了古典诗歌的形式律令时：从那时以后，诗人把他们的言语制作得像是一种封闭的自然，它同时包含了语言的功能和结构。于是诗不再是一种具有装饰性的或截删自由的散文了。诗成为一种无可归约、不具传承的性质。它不再是属性而是实体，因此它能安然地放弃记号，因为它独立自足，无须向外显示其身份：诗的语言和散文的语言彼此有足够大的区别，以至于能摆脱表示二者之间差异性的记号本身了。

此外，所谓思想和语言之间的关系正好相反。在古典艺术中，一种充分形成的思想产生着一种言语，后者“表达着”、“转译着”思想。古典思想欠缺延续性，古典诗只是在其技巧运用所必需的限度内才具有延续性。现代诗中则正相反，字词产生了一种形式的连续性，从中逐渐滋生出一种如无字词就不可能出现的、思想的或情感的内涵。因此言语就是一种包含着更富精神性构思的时间，在其中“思想”通过偶然出现的字词而逐渐形成和确立。在言语的偶然

行为中坠落下了成熟的意义果实，因此这种言语偶然性以一种诗的时间为前提，诗的时间不再是一种“虚构”的时间，而是一种可能的历险的时间，即一个记号和一种意图的交遇。现代诗和古典艺术由于下述区别而彼此对立，这一区别遍及整个语言结构，并使两种诗之间，除了一种共同的社会学性质的意图之外，不再有任何共同之处了。

37 古典语言（散文和诗）的机制是关系性的，即在其中字词会尽可能地具有抽象性，以有利于关系的表现。在古典语言中，字词不会因其自身之故而有内涵，它几乎不是一件事物的记号，而宁可说是一种进行联系的渠道。字词绝不是沉入一种与其外形同质的内在现实中去，而是在刚一发出后即延伸向其他字词，以便由此形成一个表层的意图链。观察一下数学语言或许就可理解古典散文和诗所具有的关系性质（nature relatonnelle）了：我们知道，在数学写作中不仅每一个量都配有一个记号，而且联系诸量的关系本身也用一种运算记号、等号或不等号来表示。我们可以说，全部数学连续体的运动都来自对其联系式的明确的读解。古典语言是通过一种相类似的运动而存在的，尽管显然不如数学写作严格。古典语言的“字词”由于严格依赖于一种耗损了其新颖性的传统而被中性化、不在化（absentés）了，这些字词避开了声音的或语义的偶然事件，后者使语言的韵味凝聚于一点之上，并制止了其理智的运动，以满足一种分布不均匀的快感。古典的连续体是这样一种成分之序列，其内涵浓度是相等的，并经受着相同的情绪压强，同时又取消了成分中一切个别性的和似乎是被创新的意指倾向。诗的词汇本身是一种用法的词汇，而不是创新的词汇：其中的形象，通过惯约而非通过个人创造而成为诸个体，这些个体以彼此结成整体的方式，而非以

独立的形式，存在着。因此，古典诗人的功能不是去找到新的、更富蕴涵、或更响亮的字词，而是去整理一种古代的程式汇编，完善一种关系的对称性或简洁性，把思想导向或归为一种格律的严格限制之内。古典文学中的奇思妙想是关系性的，而非字词性的；它是一种表达的艺术，而不是创新的艺术。在这里，字词并未像后来那样由于某种强烈性和意外性而重新产生一种经验的深度和特性。它38们按照某种优雅性或装饰性机制的要求而在表层铺陈开来。人们陶醉于这种把字词聚拢的表述方式，而此方式并不依于字词之力量或字词本身之美。

毫无疑问，古典言语并未达到数学表达网络的功能完美性：在这里关系不是由专门记号，而只是由形式或排列的偶然事件来表现的。正是字词的退缩本身和字词的排列，完成了古典话语的关系性质。古典字词由于在有限数量的彼此永远相似的关系中过度使用，而倾向于成为一种代数式表达。修辞形象、陈词俗语是一种联系方式的潜在工具，它们为了实现话语的一种更紧密的联系状态而失去了自己的蕴涵浓度。它们起着化学价一样的作用，勾勒出一个充满对称联系、交汇点和关节点的语言场，从这里永远不会突然停顿地涌现出新颖的意指作用意图来。古典话语的诸片段并不直接表示其意义，它们成为交流或宣告之手段，把意义不停地向前传递，并不沉积于一个字词的底部，而是扩展为一种全部的理智性姿态，这就是一种通讯交流的姿态。

然而，雨果企图对一切格律中最具关系性的亚历山大诗体所加予的那种扭曲，已包含了现代诗的全部未来；因为它企图消除一种关系的意图而代之以一种字词的爆发作用（explosion）。因为现代诗必须和古典诗以及和一切散文相对立，它实际上消除了语言自发

的功能性质，而只保留下其词汇学的基础。现代诗只保留下来关系的运动、关系的乐曲式表达，而不是保留下来关系的真实性。字词在一条毫无内容的关系线上闪烁，语法被剥夺了其目的性而成为诗律学，后者仅只是被用来呈现字词的某种曲折变化形式。实在说来，关系并未被压制，它们只是成为一些保留地带，成为关系自身的模仿物。这种虚空化作用是必要的，因为字词的蕴涵必须越出一种空洞的陶醉之外，后者犹如一种无根基的声音和记号，犹如“一种迷恋和一种神秘”。

在古典语言中，正是关系引领着字词前进，并迅即把它带到一种永远被投射出去的意义面前。在现代诗中，关系仅仅是字词的一种延伸，字词变成了“家宅”，它像一粒种子似的被植入虽被理解而并不存在的功能之诗律学中。在这里，关系起着吸引作用，但去滋养和使人满足的却是字词，字词有如某种真理的突然启示。我们说这种真理属于诗的层次，只是在说，诗的字词绝不可能是假的，因为它就是一切：字词以其无限的自由性闪烁光辉，并准备去照亮那些并不确定而可能存在着的无数关系。一旦消除了固定的关系，字词就仅仅是一种垂直的投射，它像是一个块状整体、一根柱石，整个地没入一种由意义、反射和意义剩余所构成的整体之中：存在的是一个记号。在这里，诗的字词是一种没有直接过去的行为，一种没有四周环境的行为，它只提供了从一切与其有联系的从根茎处产生的浓密的反射阴影。于是在现代诗的每个字词下面都潜伏着一种地质学式的存在层次，在其中聚集着名字的全部内涵，却不再有散文和古典诗中所有的那类被选择的内涵了。字词不再被一种社会性话语的总意图引导向前；诗的消费者被剥夺了选择性关系的引导，而直接和字词相对，并将其看做一种伴随有一切可能性的绝对

39

量值。在这里，字词是百科全书式的，它同时包含着一切意义，一种关系式话语本来会迫使字词在一切意义中进行选择。因此它达到了一种只能存在于词典中或如下一类诗中的状态，在这里名词可以无需冠词而存在，名词被引向一种零状态，同时其中充满着过去和未来的一切规定性。在这里，字词具有一种一般形式，它是一个“类”。诗的第一个字词因此就是一个无法预期的客体，一支潘多拉的魔箱，从中可以飞出语言潜在的一切可能性。于是人们以一种特殊的好奇心，一种神圣的趣味，来生产和消费诗的字词。现代诗共同具有的这种对字词的饥渴，把诗的言语变成了一种可怕的和非人
40
性的言语。这种渴望建立了一种充满了空隙和光亮的话语，充满了记号之意义既欠缺又过多的话语，既无意图的预期，也无意图的永恒，因此就与一种语言的社会功能相对立了，而对一种非连续性言语的直接依赖，则敞开了通向一切超自然之路。

古典语言的合理性机制实际上意味着什么呢？如果它并不意味着如下看法的话：自然是充实的、可把握的、既无裂隙又无阴影的、并完完全全受言语之网（rets）支配着。古典语言永远可归结为一种说服性连续体，它以对话为前提并建立了这样一个世界，在这个世界中人不是孤单的，字词永远不具有事物的可怕重负，言语永远是和他人的交遇。古典语言是欣快感拥有者，因为它是具有直接社会性的语言。没有任何一种古典样式和写作不假定着一种集体性的、像被说出的言语一样的消费。古典的文学艺术是这样一个对象，它在由阶级聚拢的个人之间流动；它是一种供口头传播之用的产物，一种由世界偶然性支配的消费：它基本上是一种被说的语言，尽管其编码系统十分严格。

我们看到，在现代诗中情况正好相反，现代诗摧毁了语言的关

系，并把话语变成了字词的一些静止的栖所（stations）。这就意味着我们对自然的认识发生了逆转。新的诗语的非连续性造成了一种中断性自然，这样的自然只能一段段地显示出来。当语言功能的消隐使世界的各种联系晦暗不明之时，客体在话语中占据了一种被提高的位置：现代诗是一种客观的诗。在现代诗中，自然变成了一些由孤单的和令人无法忍受的客体所组成的非连续体，因为客体之间只有着潜在的联系。人们不再为这些客体选择特有的意义、用法或用途；人们不再把一种等级系统强加于这些客体之上；人们也不再把它们归结为一种精神行为的或一种意图的意指作用，也就是最终归结为一种偏爱（tendresse）之意指作用。于是诗中字词的迸发作用产生了一种绝对客体；自然变成一个由各垂直面组成的系列，客体陡然直立，充满着它的各种可能性：客体只能为一个未被填实的、因此也是令人不能忍受的世界划定界标。这些互无联系的"字词—客体"都具有猛烈的迸发性，它们的纯机械性颤动以奇特的方式影响着下一个字词，但又旋即消失，这些诗的字词排除了人的因素。在现代主义中不存在诗的人本主义：这些直立性的话语是一种充满震怖性的话语，这就是说，他不使人和其他人发生联系，而是使人和自然中最非人性的意象发生联系：天空、地狱、神圣、孩子、疯狂、纯物质，等等。 41

此时，我们几乎不能再谈论一种诗的写作，因为问题关系到一种语言自足体的暴力（violence），它摧毁了一切伦理意义。在这里，口语的姿态企图改变自然，它是一种造物主（démiurgie）；它不是一种内心的态度，而是一种强制性行为。至少是这样一种现代派诗人的语言终于战胜了其意图，并把诗歌不当成一种心灵活动、一种灵魂状态或一种立场的设定，而是当成一种梦幻语言中的光辉和新

颖性。对这种类型的诗人来说，谈论写作和谈论诗的情感，都是一样徒劳无益的。在其绝对意义上的现代诗，例如雷奈·沙尔（Char）的诗，是超越这种冗长的音调（ton）、这种矫揉造作的光晕（aura）的，后者当然是一种写作，我们通常可称其为诗的情感。在谈到古典诗人及其模仿者时，我们不会反对说有一种诗的写作存在，甚至在谈到纪德《地粮》风格一类的散文诗时亦然，在这里，诗歌实际上成为某种语言伦理学。不论在哪种情况下写作都吸蚀了风格；我们可以想象，对17世纪的人来说，并不容易在拉辛和普拉东（Pradon）之间确定直接的区别，特别是在诗的层次上，这正如对于一位现代读者来说不易品评如下一类当代诗人一样，即那些运用着齐一的和不确定的同样诗歌写作方式的人，因为对他们而言，诗是一种氛围（climat），即主要是一种语言的惯习。但是，当诗的语言只根据本身结构的效果来对自然进行彻底的质询时，即不诉诸话语的内容，也不触及一种意识形态的沉淀来讨论自然时，就不再有写作了，此时只存在风格，人借助风格而随机应变，并不需通过历史的或社交性的任何形象而直接地面对着客观世界。

第二部分

（一）资产阶级写作的胜利与断裂

在阶级出现以前的文学中出现过多种多样的写作，但是如果我们按照结构而不再按照艺术来提出这些语言的问题的话，写作的这种多样性特点似乎就不很明显了。16 世纪和 17 世纪初表现出一种文学语言的相当自由的美学丰富性，因为那时人们还从事于对自然的认识，而并未热衷于对人的本质的表达。因此，拉伯雷的百科全书式的写作或高乃伊的颇事雕琢的写作（只举出一些典型的时期），都把一种语言当作共同的形式，在这种语言里华丽辞藻还不是惯例（rituel），而是自己构成了一种适用于生

活各个方面的探索手段。正是它赋予这种阶级出现以前的写作以一种与自由的色调和欣快感相类似的风范。对一位现代读者来说，当语言似乎更倾向于尝试不稳定的结构时，当它并不明确固定其句法特点和其词汇增长规律时，写作多样性的印象也就越强烈。为了在“语言结构”（langue）和“写作”之间重新作出区别，我们可以说，直到1650年以前法国文学还未超出过一种语言（结构）的问题，同时它也同样地忽略了写作。实际上，由于语言结构对其本身结构犹豫不决，因此语言（langage）的精神（morale）还不可能存在。写作只出现于这样的时候，即当在全国范围内形成的语言（结构）变成了一种否定的东西、显示为一条地平线的时候，此地平线把被禁止者和被允许者分开，而不再询问有关这种禁忌的根源或理由了。46 在形成了语言（结构）的一种非时间性的理由时，古典语法使法语摆脱了一切语言学问题，而且这种被纯化的语言（结构）变成了一种写作，即一种语言的价值，它随着各种历史情境而直接表现出了普遍性。

在古典信条内部，“样式”的多样性和风格的变迁性，是属于美学的问题，而不是结构的问题。二者均不应使人产生这样的错觉：法国社会在资产阶级意识形态征服和取胜时期完成了一种既是工具性的又是修饰性的、独一无二类型的写作。写作是工具性的，因为形式被假定为为内容服务，正像一种代数方程式为一种运算步骤服务一样。写作是修饰性的，因为这种工具是以在其功能以外的外在事件来修饰的，此功能是它毫不犹豫地从传统中继承而来。也就是说，被各种各样的作家所重复的这种资产阶级的写作，永远不会引起对其传承的反感，它仅只是一种巧妙的场景，在其上浮起了思想的行为。毫无疑问，古典作家们本身也了解到一种形式的问

题，但没有对写作的种类和意义进行讨论，同时更少讨论有关语言的结构（structure du langage）的问题。但是他们讨论到了修辞学问题，也就是按照一种说服的目的而考虑的话语的秩序。于是与资产阶级写作的特性相对应的是各种各样的修辞学。反之，在19世纪中叶，当修辞学的特点不再引起兴趣之时，古典写作也不再是普遍的了，从此产生了各种现代写作。

这类古典写作显然是一种阶级的写作。资产阶级的写作于17世纪产生于直接围绕着权力追求的集团中，它借助独断论的决定而形成，并迅速地清除了由于民众自发的主观精神才得以建立的一切语法程序。这样一种写作，带着初次政治胜利所有的习惯性犬儒主义，首先表现为一种少数派的和特权的阶级的语言。1647年沃热拉（Vaugelas）提出一种作为既成事实的、而不是作为有理论依据的古典写作；明晰性还只是宫廷写作的习惯要求。反之，在1660年，例如按照保尔-罗瓦雅尔（Port-Royal）语法，古典语言具有普遍的特性，明晰性变成了一种价值。实际上，明晰性是一种纯修辞学的性质，它并不是适用于一切时代和所有地方的一种语言的通性，而只是某种话语的理想的附属物，这种话语受到一种永久性的说服意图之支配。正是由于君主制时代的前资产阶级和革命时代以后的资产阶级使用着同样的写作，才发展出了一种有关人的本质主义神话学，一种普遍性的古典写作放弃了一切不稳定的东西以维护一种连续状态，后者的每一个部分都是选择，也就是说彻底消除了语言的一切可能性。因此，政治权威、精神独断论，以及古典语言统一性，都是同一历史运动的各种象征表现。

47

于是，毋庸惊奇，大革命丝毫未改变资产阶级的写作，因此在费奈隆的写作和梅里美的写作之间只有极细微的差别。因此资产阶

级意识形态免除了分裂，它一直延续到1848年，在赋予资产阶级以政治和社会权力的那场革命过程中，它丝毫没有被动摇，但是革命并未给予资产阶级长久以来一直保有的思想权力。从拉克洛（Laclos）到司汤达，资产阶级的写作越过了短期的混乱后一直延续下来。而浪漫主义革命，虽然在名义上与形式的破坏有联系，却明智地保存着其意识形态的写作。把样式与字词混合在一起的一些通融做法（lest jeté），使它能够保持古典语言的根本因素，即工具性：当然，这种工具越来越采取“现前”（présence）的方式（对夏多布里昂来说尤其如此），但最终却成为一种被平庸使用的工具，而语言的全部孤独性被忽略了。只有雨果引发出了语言延续与空间的躯体性方面，这是一个特殊的语言论题，雨果不再能在一种传统的视界内显示自己，而只是参照着其自身存在的可怕的反面来显示自己。只有雨果用自己风格的力量能对古典写作施加压力，并将其引至分裂的前夕。于是对雨果的轻视始终支持着同样的形式神话学，按照这种神话学，作为资产阶级吉日良辰见证的同一种18世纪写作，成为优秀法文的永恒典范。这样一种语言是完全封闭性的，由于文学神话的全部内涵而同社会分离，它是一种神圣性的写作，为各式各样的作家根据严格的法则或贪婪的快乐而漫不经心地重复着，此一奇妙的写作神秘仪式之圣幕（tabernacle）就是：**法国文学**。

但是在1850年前后，三件重要的新历史事实汇聚在一起了：欧洲人口统计学的反转；冶金工业取代了纺织业，即现代资本主义的诞生；法国社会变成了三个敌对阶级（这是在1848年6月中的几天间完成的），即自由主义幻想的最终破灭。这种新形势把资产阶级抛入一种新的历史情势中。在此之前一直是资产阶级意识形态本身

提出着普遍性的标准，它未遭反对地承担着这一职责。资产阶级作家是他人恶行的唯一法官，没有任何其他人士须对此加以关注，他们还未在自己的社会条件和思想使命之间被扯得四分五裂。自此以后，这同一种意识形态就只不过是各种可能的意识形态中的一种了。它的普遍性不存在了，除非限制自己，否则它就不可能提高自己。作家于是受到一种含混性之害，因为他的意识不能正好再符合其条件了。这样就产生了一种文学的悲剧。

正是从这时开始，写作变得多样化了。从此以后每一种写作，精雕细琢的，民众主义的，中立的，口语的，都需要一种最初的行动，根据这种行动，作家接受或摒弃他的资产阶级条件。每种写作都是一种回答这种有关"现代形式"的俄尔菲式问题的尝试：即无文学的作家。百年以来，福楼拜、马拉美、兰波、龚古尔兄弟、超现实主义者、凯诺、萨特、布朗绍或加缪，都设想过（或仍在设想着）促使文学语言完整化、分裂化、或自然化的一些途径。但是代价并不是形式的冒险，并不是修辞学工作的结果或词汇的大胆运用。每当作家在探索一套复杂字词时，所质疑的正是文学存在本身。现代主义显示于它的多种多样的写作之中，这也正是其本身历史日暮途穷之时。 *49*

（二）风格的艺匠 *50*

当人们问瓦莱里为什么不发表他在法兰西学院授课讲义的时候，他回答说："形式是有价值的"。然而在资产阶级写作主宰一切的整个一段时期内，形式的价值几乎相当于思想的价值。人们无疑注意到了它的结构、它的委婉的表达法，但是形式的价值实际上比

作家使用一件现成工具时还要低微，后者的机制可不受标新立异愿望所惑而完整地传递下去。形式不是一种性质的对象，古典语言的普遍性表明语言是一种公共财产，而只有思想才会发生差异。我们可以说，在整个这一时期形式具有使用价值。

然而我们看到，在1850年前后，在文学界开始提出一个有待辩解的问题，即写作在寻求其托词（alibis）。而且正是由于一种怀疑的阴影开始飘浮在形式使用的问题上，关心着彻底承担起传统责任的一个作家阶级全体，准备以一种劳动价值来取代写作的使用价值。写作将不是由于其用途，而是由于它将花费的劳动而被保全。于是一种“作家—艺匠”的形象开始形成了，他们封闭在一种传奇性界域内，就像室内的一名工匠似的，他加工、切削、磨光和镶嵌其形式，正像一名玉石匠根据材料以产生艺术，以便把个人的孤独和努力转化为规则时间内之劳动似的：像戈蒂埃（Gautier，纯文学的无可挑剔的大师）、福楼拜（在克鲁瓦塞寻词索句）、瓦莱里（清晨在他卧室内）或纪德（站在书桌前就像站在工具台前一样）等人，构成了一个法国文学的手工业行会，在其中形式的劳动成为行会的标记和财产。这种劳动价值多多少少取代了天才价值，他们用一种取悦于人的态度说，他们长时间地和大量地在其形式上花费了劳动。有时甚至形成了一种简洁的典雅风格（在一种材料上花费劳动，一般来说就是删删减减），它同巴洛克式的华丽的典雅风格（如高乃依）正相对立。前者表现了对导致语言丰富化的自然之一种认知；后者在试图产生一种贵族式的文学风格时，形成了一种历史危机的条件，它开启了这样一个时代，从此一种美学目的不再能充分说明这种已不合时宜的语言惯习了，也就是从此历史将导致作家的社会使命与他继承于传统的工具之间发生明显断裂。

超出上述领域之外，福楼拜奠定了这样一种艺匠式写作的基础。在他之前，资产阶级的文学成绩表现在善于生动描绘或表现异国情调方面，资产阶级的意识形态成为普遍性法则，并在自诩追求一种纯粹人的存在时，能够欣然把资产阶级看做一种与其意识形态本身互不相容的景象。对福楼拜而言，资产阶级的状态成为一种俘获作家的不可救药的恶，对此他别无他策，只能明确地加以接受，这正是一种悲剧性情感的本质所在。这种适用于莫洛、包法利夫人、布瓦尔和佩屈谢的资产阶级存在的必然性，当人们直接与其遭遇之时，也要求一种包含法则必要性的艺术。福楼拜奠定了一种规范式写作的基础，这种写作包含着——不无矛盾地——一种夸张修辞法（pathos）的技术性规则。一方面，他根据一系列的本质，而不是（像普鲁斯特将做的那样）根据一种现象学的秩序，来构造自己的故事。他在一种惯习式的运用中来确定动词时态，以便它们能按照一种强调其人为性之方式来发挥文学中记号的作用：他发展了一种书写的韵律学，创造了一种咒语（incantation），后者十分不同于口头论辩中的各种规范，而是触及了内在于文学生产者和消费者之中的、纯文学的“第六感”。而另一方面，这种文学劳动的代码，这种写作劳动的运用总体，呈现了一种智慧，如果你愿意这样说的话，而且也呈现了一种忧郁、一种诚挚，因为福楼拜的艺术向前发展以后就露出了它的技法的假面具。文学语言的这种格里哥利式的法规，除了使作家与一种普遍性条件相协调外，还至少企图使作家承担起一种形式的责任，企图将历史赐予他的写作变成为一种艺术，即一种明确的惯习、一种真诚的契约，它使人们在一种还欠缺协调性的自然中接受一种熟悉的情境。作家给予社会一种公开的艺术，它的准则为一切人所知，作为回报，社会可以接受这个作家。

52

这样，波德莱尔执意要把他的诗中令人惊叹的散文美与戈蒂埃联系起来，正如与一种对**被劳作加工的**形式之崇拜联系起来一样，这种形式当然存在于资产阶级活动所含有的实用主义精神之外，而且被置入一种熟悉的劳作秩序中，此秩序被这样一种社会所控制，该社会在其中所承认的不是其梦想，而是其方法。由于文学不可能被文学所征服，难道我们不应公开对其加以承认并将文学遣入这样一种文学苦役所，以便它能在那里去完成其“好的劳作”吗？于是写作的福楼拜化，就成了对作家的一种普遍的救赎，在这里越能听其摆布而不事苛求，就会更越彻底地导致承认一种注定不可改变的生存情境。

53 （三）写作与革命

风格的艺匠产生了一种导源自福楼拜的“亚写作类”（sousécriture），但它也符合自然主义流派的旨趣。我们可以把莫泊桑、左拉和都德的写作称作现实主义写作，这种写作是文学的形式记号（简单过去时、婉转风格、写作节奏）和现实主义所含较少形式性的记号（民众语言、密实字词、方言等嵌入项）的结合物，因为任何写作只有在企图尽可能逼真地去描绘自然时才是更具人为性的。当然，其失败不只表现在形式方面，而且也表现在理论方面：在自然主义的美学中存在有一种关于现实的惯习，就好像存在有一种关于写作的制作术似的。矛盾的是，主体的卑微化根本未引起一种形式的减弱。中性的写作产生得较晚，只是在现实主义之后才由加缪一类作家发明出来，与其说是由于一种逃避的美学，不如说是由于最终对一种纯洁性写作所进行的研究。现实主义写作远远不是

中性的，反之，它充满了写作制作术中最绚丽多姿的记号。

因此，自然主义流派自贬自抑，放弃了对一种和现实截然不同的“语言自然”（Nature verbale）的要求，同时也并不企图（像凯诺后来做得那样）重新找到“社会自然”的语言，它不无矛盾地产生了一种机械艺术，这种艺术以到当时为止尚不知道的夸示手法意指着文学的惯习。福楼拜式的写作逐渐地发展了一种魅力，它可能再次消失于对福楼拜的读解中，好像消失在一种充满着第二层声音的自然中似的，在这里记号所劝信的远多于它所表达的。现实主义的写作永远不可能使人信服：它注定了只是根据这样一种二元论的教条去进行描绘，这就是，为了“表现”一种像某一客体一样的惰性现实，永远只有单一一种最佳的形式可供选择，对此现实，作家除了运用其安排记号的艺术予以描绘以外别无他事可做了。 *54*

这些无风格的作家们（莫泊桑、左拉、都德及他们的追随者）只运用着这样一种写作，这种写作对他们来说相当于逃避所和对艺匠式（artisanales）运作的展示，他们相信这样的运作观已驱逐了一种纯被动的美学。我们知道莫泊桑有关形式劳作（travail de la forme）的宣言以及该派主张的一切稚朴的方法，按照这些方法，自然的语句被转换成一种人为式语句，后者注定要显示其纯文学的目的性，在这里就是显示其所花费的劳作。我们知道，在莫泊桑的风格学中，艺术的意图是保留给句法的，词法则应置于文学之外。好的写作（自此以后，这就是文学成就的唯一标志）就是单纯地改变位置状语，就是去“运用”一个字词，并相信可由此获得一种“表现”之节奏。但是表现性乃是一种神话：它只不过是表现性之惯习而已。

这种惯习性的写作永远是对学院式批评的一种替代性的偏好，

学院式的批评是根据文本所花费的劳动来衡量其价值的。但是没有什么比企图把各种状语结合在一起更为使人惊异的了，其程序就像是一名工匠装配一件精巧的物件一样。这个流派在莫泊桑或都德的写作中所赞赏的东西，就是一种最终与其内容相脱离的文学标记，它毫不含混地把文学当作和其他语言没有任何关系的一种写作类别，并因此建立了有关事物的一种理想的可理解性。但是在被排除于一切文化之外的无产阶级和已开始对文学本身加以质疑的知识阶级之间，在第一个流派和第二个流派之间，还存在有中间性的拥护者，即一般而言的小资产阶级，他们企图在艺术性现实主义的写作中（它们构成了商业小说中的相当大一部分）找到一种文学所特有的形象，这种文学含有其身份的一切显著的和可理解的记号。在这里，作家的职责与其说是创造一件作品，不如说是提供一种应从远处来观察的文学。

55

这类小资产阶级的写作由共产主义作家所遵行着，因为就目前而言，无产阶级的艺术准则不可能与小资产阶级的艺术准则不同（况且也符合其学说）；还因为社会主义现实主义的教义必然导致一种惯习性的写作，这种写作应该十分清楚地指明一种内容，而此内容却不可能被表达而无一种对其加以识别的形式。于是我们理解这样一种矛盾，由于这种矛盾，共产主义的写作扩增了文学的最重要的记号，而又远远没有与一种总之是典型资产阶级的形式决裂（至少在过去），继续毫无保留地承担着对于小资产阶级写作艺术的形式关切（此外它由于第一个流派的构想而得以在共产主义公众中流传）。

于是，法国社会主义现实主义实行着一种资产阶级现实主义的写作，肆意地对一切意图性的艺术记号进行机械的安排。让我们举

伽罗第的一部小说中的几行文字来看一下："……倾斜的上半身猛烈地扑到排铸机的键链上……喜悦在他的肌肉中震颤，手指在轻重有致地舞蹈……锑的有毒的蒸气……使他的太阳穴抖动，使他的动脉拍击，这一切使他的力量、愤怒和喜悦变得更为狂烈。"我们看到，一切都是通过隐喻来表现的，因为必须着重地向读者表明："这是被很好地写作的。"（就是说，他所消费的东西来自文学。）这些隐喻较少以动词形式出现，它们根本不想传达一种情感的意图，而只是想为语言确立一种非常像是报价标杆似的文学标记。

56

"用打字机打字"，"抖动"（在谈到血时），或者"第一次感到幸福"，这些都是现实的语言，而不是现实主义的语言。因为有文学就必须写"弹奏"排铸机键，"动脉在敲打"，或"他紧握着毕生中最幸福的时机"。这样看来，现实主义的写作只能通向一种典雅风格。伽罗第写道："在每一行之后，排铸机的细长臂肘举起了几块舞动着的字模"，或"他的手指的每一次抚摸都引起铜制字模的欢快的响声，使之发出阵阵的颤音，字模像一排排尖声的音符洒落在滑槽内"。这些幼稚的古里古怪的话是出自卡索和马格德隆之口的。

显然应该注意到平庸性的问题，伽罗第的著作中就充满了这种平庸性。在安德列·斯梯尔的作品中我们可看到一些比伽罗第精细得多的手法，但他也未逃脱艺术现实主义的写作规则。在这里隐喻不过成了一种几乎完全归入现实语言中的陈词滥调，而且毫不费力地表现着文学："像山泉一样清澈"，"冻得像羊皮纸一样的双手"，等等。典雅表现从词汇被驱向句法，而且强加于文学的，比如说在莫泊桑的作品中（"她用一只手微微抬起弯曲的双膝"），乃是对副词的人为的分割。这种充满着惯习的语言只是在引号之间才触及现

实。人们使用着大众词语、使用着在一种纯文学的句法里被忽略的表达方式："真的，风古怪地喧嚣着。"或更明显地在这样的句子里："顶着大风，贝雷帽和鸭舌帽在眼皮上面摇动着，他们十分好奇地彼此望着。"（常见的"pas mal de"——很多——接着一个独立分词，这是口头语言中完全不用的修辞法。）当然，阿拉贡的情况应该另当别论，他所继承的文学传统完全不同，在把拉克罗和左拉混合在一起时，喜欢为他的现实主义写作，涂上一层薄薄的 18 世纪的色彩。

在这类革命者正经的写作中，或许存在有某种对于今后无力进57行写作的情绪。或许只有资产阶级作家才能感觉到资产阶级写作的妥协性：文学语言的分裂乃是一种意识的现象，而不是一种革命的现象。斯大林的意识形态肯定强加予写作一种颇成疑问的、特别是革命性的恐惧：总之，资产阶级写作被看成比它的实际过程具有较小的危险性。于是共产主义的作家们，成为唯一心安理得地支持资产阶级写作的人，而这种写作长久以来已遭到资产阶级作家本身的谴责了，即当他们在自己意识形态的虚张声势中感觉到了妥协性之时，也即当马克思主义被视为正确理论之时。

58 （四）写作与沉默

存在于资产阶级遗产内部的艺匠式写作，并未打乱任何秩序。由于被剥夺了其他的战斗，作家具有一种足以证明其正义性的热情：这就是形式的创生。如果他放弃了一种新文学语言解放之目标，他可以至少重新回到古代语言，赋予它意图、典雅、光泽、古风，创造出一种丰富但已死去的语言。这种重要的传统写作，即纪

德、瓦莱里、蒙泰朗（Montherlant）甚至布勒通（Breton）的写作，表明了在其沉重性中、在其极尽曲折的形式中，具有一种超越历史的价值，正如神父的祈祷语言可能具有的那类价值一样。

这种神圣的写作，是其他作家认为不可能施以驱魔术的，除非是使其脱解体。于是他们暗中损坏文学语言，时时刻刻瓦解作家的套语、习惯表达、已往形式的再生外壳。在形式的漫无秩序中，在字词的沙漠中，他们想获得一种被绝对剥夺了历史的对象，去重新找到一种新的语言状态所具有的新颖性。但是这类语言骚乱导致了开掘它们本身的轨迹、创造了它们本身的规则。纯文学威胁着一切不是纯然以社会性言语为基础的语言。一种混乱的句法不断向前展开，于是语言的解体只可能导致一种写作的沉默了。兰波或一些超现实主义者最终陷入的失写症（他们有时甚至被人们遗忘了），文学中这种令人震惊的瓦解现象告诉我们，对某些作家来说，最初和最后从文学神话中产生的语言，最终重新构成了它企图逃避的东西，并表明没有一种写作始终是革命的，而且一切形式的沉默，只能由于一种完全的沉默，才可避免欺诈性。马拉美，这位写作中的哈姆雷特，明确地表达了历史的这一脆弱时刻，在此时文学语言只有在更好地颂念其必然消亡的挽歌时才得以维持下去。马拉美的印刷体失写症企图在稀薄的字词周围创造一片空白区域，在这里，摆脱了其社会的、受谴责的和谐性之言语，不再充分发声了。于是脱离开作家的一些技术性思考和习惯套语之杂质的字词，不再对一切可能的语境充分负责了；这类字词接近一种简单的、单一的行为，其沉浊性（matité）表明了一种孤独性，因而也就是一种纯洁性。此种艺术遂具有同自杀相同的结构：在这里沉默相当于这样一种齐一性的诗意时间，它嵌入两个层次之间，它使那些字词崩裂，这些

59

字词与其说像一套密码，不如说像一束光亮、一片空白、一种谋杀、一种自由（我们知道，有关马拉美即是语言谋杀者的假设，来自莫里斯·布朗绍）。马拉美的语言就如同一位俄尔菲神，他不可能挽救所爱，除非将其放弃，而且他仍然在考虑解决办法；这就是被带到乐土之门的文学，即一无文学的世界之门，对此就该由作家来予以证实了。

在脱离文学语言的同一种努力中还有另一种解决：即创造一种白色写作，它摆脱了特殊语言秩序中的一切束缚。借自语言学中的一种比较，或许可以清楚地说明这一新的现象。我们知道，某些语言学家在某一对极关系（单数与多数，过去时和现在时）的两项之间建立了一个第三项，即一中性项或零项。这样，在虚拟式和命令式之间似乎存在着一个像是一种非语式（amodale）形式的直陈式。比较来说，零度的写作根本上是一种直陈式写作，或者说，非语式的写作。可以正确地说，这就是一种新闻式写作，如果说新闻写作一般来说未发展出祈愿式或命令式的形式（即感伤的形式）的话。这种中性的新写作存在于各种呼声和判决的环境里而又毫不介入其中；它正好是由后者的“不在”所构成。但是这种“不在”是完全的，它不包含任何隐蔽处或任何隐秘。于是我们可以说，这是一种毫不动心的写作，或者说一种纯洁的写作。问题是通过信赖一种远离开真实语言和所谓文学语言的基本语言结构而超脱文学。这种透明的言语首先由加缪在其《局外人》一书中加以运用，它完成了一种“不在”的风格，这几乎是一种理想的风格的“不在”。于是写作被归结为一种否定的形式，在其中一种语言的社会性或神话性被消除了，而代之以形式的一种中性的和惰性的状态。因此思想仍保持着它的全部职责，而并不使形式附带地介入一种不属于它的历

史。如果福楼拜的写作包含着一种法则，如果马拉美的写作假定着一种沉默，如果其他作家如普鲁斯特、塞利娜（Céline）、凯诺、普雷韦（Prévert）的写作，都以各自的方式依赖于一种社会性自然的存在；如果所有这些写作都包含着一种形式的不透明性，都以一种语言的和社会的问题为前提，都建立了像是一种客体的言语，这种客体应当被一名艺匠、魔术师、书写者，但不是被一名知识分子所处理，那么中性的写作就实际上重新找到了古典艺术的首要条件：即工具性。但是这一次，形式的工具不再被一种专断的意识形态所利用；它成为作家面对其新情境的方式，它是一种以沉默来存在的方式。它自愿失去对典雅或华丽风格的一切依赖，因为这二者重新把时间因素引入写作，而时间即是由历史中导出的、持有历史的一种力。如果写作当真是中性的，如果语言不是一种沉重的、不可制服的行为，而是达到了一种纯等式状态，它在面对着人的空白存在时仅只具有一种代数式的内涵，于是文学就被征服了，人的问题就平淡地被发现和敞开了，作家就永远地成为一个诚实的人。不幸，没有什么比一种白色的写作更不真实的了，在如下的领域里逐渐形成了一些自动机制，在这里首先有一种自由，一套凝结的形式越来越具有话语最初的清新性，一种写作重新诞生于一种不确定的语言领域中。达至经典水准的作家成为他自己原初创作之模仿者，社会从这位作家的写作中创造出一种方式，并使他重新成为他本身“形式的神话”之囚徒。 61

（五）写作和言语 62

一百多年来，作家们一般来说都未了解这样的事实：存在着若

干种（相当不同的）说法语的方式。1830 年左右，新兴资产阶级曾嘲笑所有那些局限于自己的领域、即局限于社会某一狭窄角落之人，并把这个社会划分为流浪汉的、看门人的和小偷的，那时人们开始在真正文学的语言中插入若干借取自下层社会语言中的相关成分，只要这些语言成分是显然脱离规范的（否则它们就有威胁性了）。这些生动的俚语俗言对文学起了装饰作用，却并未损害其结构。巴尔扎克、休（Sue）、莫尼耶（Monnier）、雨果都喜欢运用一些在发音和词汇方面极不规则的形式：如小偷的黑话、农民的土话、德国的俚语、看门人的语言。但是这种社会语言，这种附着于语言本质之上的戏剧性服饰，从来也未涉及说这种语言的全体成员，情感的因素继续在言语之上起着作用。

或许必须等待普鲁斯特的到来，因为这位作家使人物同他们的语言混合为一体，他只用具有各自明显特性、音量、色彩的言语来表现其人物。当巴尔扎克的人物，比如说，被轻易地归结为社会中各种力量的关系、而后者是作为代数中间式一类的东西被构成的时候，普鲁斯特的人物则被压缩在一种特殊语言的不透明性（opacité）之中，而且正是在这个层次上，实际上人物的全部历史情境被组合和排列起来：他的职业、阶级、成就、传承以及生物学特点等。于是文学开始把社会看成一种自然世界，对这个自然世界它也许可以将其某些现象复制下来。当作家采用人们实际说着的语言，但不再依其生动性，而是将其看作包容了全部社会内容的基本对象的语言之时，写作就把人物的实际言语当成了他的思考场所。文学不再是一种骄傲或庇护所了，它开始变成一种传达清晰信息的行为，好像它必须首先从中学习如何复制社会差异性的细节似的。文学承担了在一切其他信息之前直接报导成熟之人情境的任务，他们都处于自

己的阶级、地区、职业、传承或历史的语言结构之内。

因此，建立在社会言语上的文学语言永远摆脱不掉一种限制了它的描述性质，因为（在社会实际状况中的）语言结构的普遍性是一种听入现象，而绝不是说出现象：在像法语这样一种民族性规范系统的内部，各个集团中的说话方式彼此不同，而每个人都是他自己语言的囚徒。除了人的阶级以外，是主要的字词在标志着、充分定位着和表现着人及其全部历史。人是由其语言呈现和托现的，是由一种形式的真实来显示的，这种真实避免了他的私利性的或一般性的虚伪。因此，各种各样的语言起着一种必然性的作用，所以语言成为一种悲剧性的基础。

因此，首先以逼真逼肖模仿手法所说出的、所想象的语言的重新建立，导致了对一切社会矛盾内容的表达：例如在塞利娜的作品中，写作不是像已完成的现实主义布景那样供一种思想之用，思想被置入一种社会亚阶级的画面之内；思想实际上表现了作家是如何沉浸于他所描绘的状况的黏性不透明内涵（opacité poisseuse）之中的。毫无疑问，问题永远涉及表现，因此文学未曾被超越。但是一切描绘方式都应是适当的（因为直到目前为止，文学特别被要求如此），对作家而言，理解一种现实语言就是最具有人性的文学行为。64 而整个现代文学都多多少少贯串着如下梦想的某些片段：与社会语言的自然性相结合的一种文学语言（只要想一下萨特的浪漫性对话这类晚近的和熟知的例子就够了）。但是，不管这些画面描绘得多么成功，它们永远只能是一些复制品，一些由一种纯惯习性写作的长篇宣叙调所环绕着的乐曲。

凯诺正应指出，书写话语所受到的口语影响在其各个方面都会发生，而且对凯诺来说，文学语言的社会化同时涉及写作的一切层

次：拼写法、词汇以及（更重要但不那么引人注目的）叙述方式。显然，凯诺的这种写作并不存于文学之外，因为它永远要被社会中一个有限的部分所消费，它不具有一种普遍性，而只是一种经验和一种消遣。首先至少可以说，文学的要件并不就是写作。文学如与形式分离，它就只是一种书写类别而已。文学如成为反讽（ironie），语言就构成了深刻的经验。或者说，文学被公然带至对语言进行设问的方向；实际上它也正如是。

我们看到，由此出现了一种新人本主义的可能领域：影响到现代文学语言的那种总的怀疑态度，即将为作家语言和人类语言的相互协调所取代。此时，作家可以被说成是充分道义介入的，此时作家的诗作自由被置于一种语言条件的内部，其局限即社会之局限，而不是一种惯习的或一类公众的局限：否则的话，道义介入将始终是徒有其名的；因为它将能承担对良心的礼赞却并不为一种行为提供基础。因为不存在无语言的思想，形式就是文学责任的最初和最后的要求，而且因为社会是纷乱多争的，必然性的和被必然引导的语言，就为作家建立了一种被分裂的生存条件。

65 （六）语言的乌托邦

写作的扩增是一种近代现象，它迫使作家去进行选择，它使形式成为一种导引，并引发出了一门写作的伦理学。从此以后，在构成文学创作的各种因素上又添加上一个新的深刻因素——形式，形式在自身之上构成了一种附着于思想功能的机制。现代写作是一种独立的真实有机体，它在文学行为的四周成长，以一种与其意图不同的价值装饰着文学，并使后者不断地卷入一种双重的生存方式中

去。此外还在本身也包含着历史的、不可穿透的记号和字词的内容之上，添加上另外一种折中的或补救的因素，因此在思想情境中混入了一种形式的附加命运，此形式往往是纷歧多变的，又永远是令人困惑的。

但是，文学记号的这种命运表明，一位作家不可能在寻词索句时不采取一种过时的、混乱的或模仿的、无论如何是惯习性的和非人的语言所具有的特殊立场，然而这种命运是这样来起作用的，即当需要一种逐渐废除其资产阶级神话条件的文学以及借助于一种人道主义的活动或表现之时，这种人道主义最终却把历史归入到人的形象之中。因此在其最好的传统内容中被完成的已往文学类别，乃是一种非时间性的人的本质的表现，这些类别最终只具有一种特殊的形式，一种词汇的或句法的秩序，一种对一切人适用的语言：这也就是写作，它从此以后吸收了一部作品的一切文学特性。萨特的一部小说只有在忠实于某种被叙述的、而且是间断性的格调（ton） *66* 时才是小说，这种格调的规范是在小说诞生之前的整个地质学式成长过程中被建立的。实际上，使萨特的小说重新纳入纯文学类别的不是其内容，而是这种宣叙调式的写作。此外，当萨特企图打破浪漫主义的连续性，将其叙事过程分割以表现现实的普遍存在时（例如在《延缓》一书中），正是在事件的同时性之上重新组织了一种独一无二的、齐一性的时间，即叙述者的时间，其特殊的声音是由可清楚识别的事件确定的，它阻碍着一种具有多余的统一性的历史的显现，并赋予小说一种其本身或许不具真实性的证实（témoignage）之含混性。

由此我们看到，如果作家的写作使作家处于一种无法解决的矛盾之中，就不可能产生现代的文学杰作：或者，作品的对象被简单

地交与形式的惯习来处理，文学对于我们当前的历史来说就仍然是沉闷的，而文学的神话也并未被超越；或者，作家认识到当前世界的无处不在的新颖特征，但为了对其加以报导，却只运用着一种虽华丽但已死去的语言，在其空白书页前，在选择字句使其明确地显示作家在历史中的地位并证实作家已掌握了所与主题之时，他注意到了在“所为”与“所见”之间的一种悲剧性的差异。在他看来，公民的世界现在构成了一种真正的自然，这个自然在进行表达，在发展着一种将作家排除在外的活生生的语言：而在他的手指之间情况正相反，历史提出了一种装饰性的和有危害的工具，一种他从先前不同的历史中继承来的写作方式，对此他并不负有责任，然而这种写作却是他唯一可加以利用的。因此写作的悲剧产生了，因为自觉的作家从此以后应当与祖传的、强而有力的记号进行抗争，这些记号来自十分不同的过去，却把一种作为仪式惯习而非作为相互调和的文学强加于他。

67 因此，作家除了放弃文学之外并无解决这个写作问题的可能。每位作家刚一临世就面对着对文学的这种诉讼。但是如果他对文学进行判决，他永远只不过是对文学进行一种延缓判决，文学会利用此延缓判决的决定来重新征服他。尽管他创造了一种自由的语言，人们依然使他获得被制作的语言，因为过分的作为永远不是无害的：而且正是由于这种语言为所有不说它的人所强力推动而变为稳定和封闭，他就不得不继续使用它。因此我们就看到了一种写作的僵局，它也是社会本身的僵局，对此今日的作家已十分了然：对他们来说，探索一种无风格或口头的风格，探索一种写作的零度或写作的一种口语的级度（degré parlé），总而言之，这就是对一种绝对齐一性的社会状况的期待。多数人都理解，除了公民社会中一种具

体的、而非神秘的或徒有其名的普遍性之外，是不可能有普遍性语言的。

于是在当前一切写作中都存在着一种双重假定，这就是存在着一种断裂的运动和一种降临的运动，以及存在着对整个革命情势的构思。这种双重假定的基本含混性必定是：革命在它想要摧毁的东西之内获得它想具有的东西的形象。正如整个现代艺术一样，文学的写作既具有历史的异化又具有历史的梦想：作为一种必然性，文学写作证明了语言的分裂，后者又是与阶级的分裂联系在一起的；作为一种自由，它就是这种分裂的良知和超越这种分裂的努力。尽管不断为自己的孤独感到歉疚，文学的写作仍然是对语言至善（bouheur des mots）的一种热切的想象，它仓促朝向一种梦想的语言，这种语言的清新性，借助某种理想的预期作用，象征了一个新亚当世界的完美，在这个世界里语言不再是疏离错乱的了。写作的扩增将建立一种全新的文学，当此文学仅是为了如下的目标才创新其语言之时：文学应成为语言的乌托邦。

新文学批评论文集

拉·罗什富科[1]："感言、警句和格言"

在阅读拉·罗什富科时有两种方法：断续引证或顺序阅读。按照第一种方法，我不时翻开书本，选择一段思想，品味其惯习性表达，使其适合于我自己的环境，将其不具名的形式纳入我的情境或我的情绪声音之内。按照第二种方法，我逐次阅读这本像是一段叙事或一篇散文的格言集，而此时我并不关心书籍本身。拉·罗什富科的格言甚多重复；向我们展现了作者、作者的偏执及其时代的，是他的格言，而不是我们读者的。于是，不同的阅读法似乎包含着两种对立的程序：一方面是为我（但说

① La Rochefoucauld，François 公爵（1613—1680），法国著名古典作家，出生于拉·罗什富科贵族世家。——译者注（本书脚注中，凡未注明译者注的，均为原书注。）

了什么呢！这条特殊的格言越过了三个世纪来对我讲述！），另一方面是为他自己，作者自己，说着，重复着，强行呈现着自己，好像被封闭于一段无穷无尽、没有次序的话语内，像是陷入了自恋独白之中似的。

然而这两种阅读法彼此并不矛盾，因为在格言集中断续的话语仍然是一段封闭的话语。当然，具体来说，我必须在选择性阅读和逐次性阅读之间进行选择，二者效果相反，一种可引生兴味，另一种不免沉闷。但是对作品进行非连续性和无序性阅读的结果是：每一格言，在某种意义上，都是所有格言的原型。格言具有一个既是独一的又是变化的结构。换言之，我们所需的，不是一种对其发展、组成、演变，或者说对其连续性，所进行的批评，而是一种对警句的统一性及其轮廓，简言之，对其形式所进行的批评：也就是说需不断针对于格言本身，而非针对于诸多不同格言。

72 但是，首先，对于这个结构来说，是否还存在有其他不含此结构的格言呢？例如说，那些格言在形式上是自由的，像我们所说的自由诗？这类格言的确存在，而且在罗什富科本人的作品中就有，但是不能再把它们叫做格言，而应叫做感言（reflections）。这类感言是话语片断，一种无结构和无场景的文本；在其中我们再次看到，一种流动的、连续的语言，也就是那类极端老旧言语秩序的对立面，在支配着格言的构成。原则上，罗什富科不把他的感言收入其格言作品集内（虽然它们都相关于同样的主题），因为所涉及的是一种完全不同的文学。然而，我们将找到一些全无结构的格言，正因为，为了不占太多空间，它们已经放弃了语句的次序而接近于感言、即接近于话语了。当我们读到：

> 除非与我们自己有关，我们就不可能去爱，而且当我们爱

朋友甚于爱自己时，就只能顺从我们的趣味和倾向。而仅仅由于这种偏爱，友谊才能够是真实的和完美的。

此时我们理解，我们位于一种不再是格言秩序的语言秩序之中。在这里欠缺某种标记，欠缺言语的场景本身，简言之，欠缺引证（citation）。但是此外格言中还有其他一些东西使我们难以适应：某种脆弱性，某种话语的谨慎性，某种更精细的、更加对善开放的语言，好像，反过来，格言只能是恶的似的；好像格言的封闭性也是心的封闭性似的。于是，在罗什富科的作品中存在有某类开放性的格言，某些格言—话语（maximes-discours）（即使尚未展开）。一般来说，它们不是我们要引述的，因为它们什么也没有"钩住"，它们只是话语的良好管理员；而另外一些格言则如女神般起着支配作用。

这些其他的格言，实际上是有结构的；结构把感性、发泄、谨慎、犹豫、悔恨，还有劝告，都置于一种去势性机制内。格言是一种坚硬、闪亮——以及脆弱的——事物，像是昆虫之胸甲。如昆虫一样，它也有刺，即那些尖锐的字词之钩，它们使其结束和完成使命，通过将其装备而使其封闭（格言因被封闭而获得装备）。这个结构由何组成？由一些独立于语法的稳定的成分，它们被一种并不属于句法的固定关系联结在一起。 73

格言不仅是与话语分离的语句，而且在此语句内部还有一种更精细的非连续性在支配着；一个正常的语句，一个被说的（parlée）语句永远倾向于解散和糅合其各个部分，使思想之流趋于平均。简言之，它按照一种显然未被组织的过程前进。对格言而言，情况正相反，它是由诸特殊单元组成的一般单元；它不只是仅具骨架之外表（骨头是坚硬之物），而且具有其神奇性。格言结构的全体，因

其不同寻常的特点而卓然可见。支持着格言形状的诸内在单元又是什么呢？不是语句中的那些最活跃的部分，各种关系等，而是相反，是那些不动的、孤立的部分，那些可称之为本质的东西。它们往往是名词，有时也是形容词或动词，其中每一个都指涉着一种完全的、永恒的、实际上是独立自足的意义：爱，激情，伤痛，欺骗，优雅，急躁。它们是一些封闭的意义，格言则端置于其上。规定这些形式之本质的东西，不用说，归根结蒂在于它们是一种关系（比较关系或对立关系）的关系项（les relata)。但是此关系远不像其组成部分那样显明。在格言中，理智因素首先使我们知觉到某些完整的名词，而非知觉到逐渐展开的思想流。当读到“人人都抱怨自己的记忆，但无人抱怨自己的判断力”时，我的心智为以下这些含义完满的孤立的字词所打动：记忆，判断力，抱怨。而且，不管如何，因为这些凸显字词与其较不显眼的背景相对立，我会有一种（深刻美学性的）感觉：我在面对着思想的一种变化多端的韵律机制，它被分配在赋予它的固定而有限的空间内（格言的长度），有

74

时是在强拍［（temps forts)，如名词，本质］时，有时是在弱拍［（temps faibles)，如工具性字词，关系性字词］时。在此机制中不难看出一种诗歌语言的替代物：如所共知，在诗歌和格言之间，在格言交流和占卜交流之间，存在有一种特殊的近似性。

正如诗歌本质上是一种有节制的（mesure）语言一样，具强拍的格言也有数量上的制约：此时格言有二拍、三拍、四拍、五拍或七拍，按其语义重心的数量而定。当读到“爱己是一切谄媚者中之最大者”时，此同一性关系对我来说只指示两个强关系项（自恋和谄媚者)。但当读到“人的幸福和不幸与其说依赖于性情，不如说依赖于运气”时，显然此为四拍格言。节拍的数量并非具有同等的

重要性；按照古典艺术法则，每条格言都倾向于运用对照法，即对称法；因此最自然地充斥于格言中的为双格律（我们在此只谈“语义学的”格律）。四拍无疑是最完善的，因为它容许展开一种比例性，即一种和谐性及一种复杂性。在以隐喻修辞学为基础的罗什富科的格言集中，这类例子不胜枚举。例如，“等级对于荣誉，有如华丽服饰对于漂亮男人”，在此四个强关系项由一种补偿关系联结在一起。这是二元机制的最佳例子；而其他类型的格言，不管看起来如何，实际上总会返回一种二项组织。所有含奇数强拍的格言均如是，因为在这类格言中奇数项永远有一种反常的功能；奇数项始终外在于偶数结构并对其加以引导。当读到“抵制好运比抵制厄运需要更强的品德”时，可以清楚发现有三个强拍（品德，好运，厄运），虽然这三个词项各自的重心不一样，后两个词项（好运和厄运）构成了此关系的真正的基石（它们用于构成一种对照法），而第一个词项（品德）实际上只是此关系与其取得意义有关的一般参照。这个奇数项（对于具有五拍或七拍的格言也一样）因此有一个独特的功能，它既为一般的、偏远的，也是基本的。按照旧式逻辑，我们会说它是此格言的主语（格言所说的东西），而偶数项是其谓语（关于主语所说的东西）。按照现代逻辑，宁肯称其为意指的路径（parcours de signification），也就是客体的指涉类，在其中某些特性的交遇并不荒谬：因为只要参照此格言的一时形成的品德，好运和厄运的对立，就无论如何都会是有效的。所以，奇数项占据着十分反常的位置，因为，格言结构永远是偶数的，即二元的，并由于是偶数的，关系的诸词项可以永远分配为两个对立组。 75

格言结构的顽强双项性十分重要，因为它支配着联结其诸词项

的关系。这种关系依赖于它将其联结在一起的诸词项之力度、稀有性和类似性。当一种语言（格言即是一种语言）提出若干强的、本质的意义词项时，此关系将不可避免地为诸词项所吸收：名词项越强，此关系就越倾向于稳定。的确，如果提出两个强的事项（我是说心理学事项）。例如诚恳和虚伪，在二者之间自动发生的关系就永远倾向于是一种不变动的表达关系，即等价关系：诚恳等价于（或不等价于）虚伪。诸词项的力量，它们的独立性，它们的光泽，将不可能导致任何其他关系的出现，不论术语如何变化。于是按格言结构的状态，我们看到一种本质关系，而非行动关系，一种同一性关系，而非变换性关系。实际上，在格言里，语言永远有一种定义式的活动性，而非一种过渡式的活动性。一部格言集永远或多或 *76* 少相当于一部词典（对于罗什富科来说显然如此），而非一部烹调手册：它说明存在的是某种行为，而非其方式或技术。这种等价关系属于非常古旧的类型：为事物定义（借助一种不变动关系）即或多或少永远是在使其神圣化，格言也就被神圣化了，尽管它产生于理性主义意图。

所以，一般而言，格言服从一种等价关系：一个词项等价于（或不等价于）另一词项。此关系的最基本的状态是具有纯粹的比较性；格言涉及两个事项，例如力量和意志，并满足于为二者设定量化关系：“我们的力量大于意志”。此一变动法是许多格言的根源。存在有三种程度的比较性：较多，一样，较少。但是格言主要服务于一种谴责的意图，占主要地位的显然是批评的比较项；格言说，在这个或那个品德中存在有比我们相信的更多的激情：这才是我们习见的意图。我们看到，如果我们对此意图的结构先进行一次精神分析，就会看到它完全基于一种关于重量的想象上。格言作者

像上帝一样称量事物，并告诉我们其实际之重量如何。实际上，称量动作属神性行为，肖像画——一门十分古老的艺术——可对此充分证实。但是罗什富科不是神，他的思想来自一种理性主义的运动，并始终是俗世性的；他从未称量一种个别的和形而上学的错(Faute)，而只称量多数的和俗世的错误：他是一位化学家，而非一名牧师（我们也知道，在我们的集体想象中，神性主题和学术性主题一直是非常接近的)。

在比较的状态之上是第二种等价性关系的状态：同一性；它肯定是一种更封闭的、可以说更成熟的状态，因为人们不满足于提出和面对两个事物，以便据此推出一种直截了当的量化关系。人们按质，而不再按量，来规定这种关系；我们假定：某甲是某乙，按其实质，并永远如是；于是假定："节制是一种恐惧"，"爱己是一种安慰"，"嫉妒是一种狂怒"，等等。这些都是简单的、非常一致的同一性的例子，它们被安排成在一个不动真理世界内之规则性本质的展开。但有时等价性也更具夸张性：罗什富科说："（对于那些比我们更强的人）我们不想承认我们打算给予的好处，而是承认我们想要获得的好处。"因此肯定的命题（我们想要获得的好处）为其反命题（我们想要给予的好处）所加强。正是这种既对立又一致的变动法，我们可发现于那类绝非相等的而貌似的格言中："人们不可能长期生活在社会中，如果他们不彼此互欺的话。"这句话实际上是说：人们彼此互欺，否则他们就不会生活在社会中。

77

但是，可看作拉—罗什富科格言之典型的最重要的意指关系是"欺骗的同一性关系"（identite deceptive），其通常的表达法是使用限制性系词：只是（n'est que)。"君主的仁慈通常只是获得民众好感的政策"；或者，"智者的沉静只是将其骚动封闭于内心的艺术。"

这些例子都是既清晰又令人信服的，我们不难认出今日所谓的一种去神秘化关系，因为，一句话，作者都是把貌似性（仁慈，沉静）归结为其真实性（政策，艺术）。总之，系词“只是”乃格言的关键词，因为在此它并不相关于单纯的揭露［后者有时由“确实”（en effet），“实际上”（en realite）等短语表示］。这种揭露几乎总是还原性的，它不加以解释，它用较少（真实）来规定较多（貌似）。[①] 人们受诱惑去使用此欺骗性关系（因为它为了去掩盖永远具有较少荣誉性的真实，利用貌似性来欺骗），这是人们称作罗什富科悲观主义的逻辑表达法。当然，这种限制，尤其是当它始于品德而终于风险和激情时，是令人不快的。表面上，它是一种吝惜的、受限制的变动法，削减着世界的慷慨性，也弱化了其多样性。但此悲观主义是意义含混的，它也来自渴望，如果不是对解释（explication）的渴望，也是对阐明（explicitation）的渴望。它参与着一种幻想，这当然与其贵族地位一致；但也肯定参与着一种理性化的冲动，一种把分散的成分聚拢的冲动：罗什富科的观念不是辩证法的，这一点令人遗憾；但确是理性主义的，因此与一切理性哲学一样，是进步的。让我们模仿他本人，并以他熟悉的限制性形式说：罗什富科的悲观主义只是一种不完全的理性主义。

78

当格言的词项和关系被描述后，其形式是否即已穷尽了呢？完全没有。我认为，错误的观点在于打算为一个作品加予两个层次：形式层和内容层。形式本身就可以包括若干层：我们看到，结构只是诸层次之一。但是我们也看到，为了达到此结构，就必须使格言

① 值得注意的是，如果“只是”在本质的秩序中具有去神秘化的作用的话，在行动的秩序中反而有施神秘化作用。“只需”（Ilnyaqua）短语为每一个“空想将军”用来表示肯定、虚幻和嘲笑。

脱离其字面，就必须迫使其词汇，即语句的直接所与物，去采取某种替代性表达、某种简化式表达。我们现在必须返回最表面的一层。因为格言的结构，尽管是形式的，此形式却极其精致而富丽，以至于引生了光泽和愉悦（存在具有格言般的愉悦性。）我们称此坚实、亮丽的外衣正为关键点（la pointe）之所在。当我读到“这是一种使人不以为在讨好的讨好”这句格言时，我感到此语句有一种美学的意图；它使讨好（coquetterie）这个词服务于两种不同的意图，可以说，使其一与另一脱钩，以至于使非意在讨好的行为反过来成为一种讨好行为。简言之，我们在面对一种真正言语性的构造：这就是关键点（我们在诗歌中也会发现它）。什么是关键点？不妨说，关键点就是构筑在场景内的格言。像一切场景一样，它的目的在于使人愉快（这是从一个珍贵传统全体中继承而来的。其历史无需赘述。）但是最有趣的是，也像每一种场景一样，不过是借助其无限的精巧性（因为我们在此关心的是语言，而非空间）；关键点是一种中断（rupture）形式：它始终倾向于在美饰中，在言语沉默的脆弱片刻，关闭住思想，于是可达到既触及沉默又触及喧哗的目的。 79

实际上，关键点几乎总是位于格言的尾端。正像每个优秀艺术家一样，罗什富科甚至经常使我们面对它，而我们对其绝无怀疑。格言在普通话语中开始（这还不是格言），然后向其关键点聚拢，并瓦解和关闭其实在性。从话语向关键点的过渡，通常由一个不起眼的连词加以标志：和[①]。这个和（以及），与其惯常功能相反，并不增加什么。它予以开启，它是拉起和发现字词舞台的帷幕：“幸

① 以及。——译者注

福存在于我们的趣味，而非存在于事物；而且，我们爱，乃因去爱我们所爱者，而非因爱他人觉得可爱者。”整个结尾，由于其对照法和其逆反的同一性，成为一种突然被揭示的场景。因为，关键点所偏爱的修辞法自然就是对照法；它囊括一切语法范畴：名词（例如，毁灭/建立，理性/自然，幽默/机智，等等），形容词（大/小），以及看起来最普通的代词（一者/另一者），当它们被纳入对立意指关系中时。而且除语法之外，它可侵入一切活动、主题，例如，可使一切表达上方的词（升起）和一切表达下方的词（下沉）相对立。在格言世界，对照法是产生意指作用的普遍力量，就其可使一种简单的数量对比成为引人注目的（或像语言学家所说的，适切的）而言。例如，“只有一种爱，但此爱有上千种不同的版本”，在此，一/一千的对立构成了关键点。因此我们看到，对照法不只是一种夸张的修辞法，即不只是思想的一种简单装饰，而有可能是某种其他的、涵义更多的东西；即一种从词项对比中产生意义的方式。而且如我们从晚近语言学家的探讨中所悉，此乃基本的意指程序（按照一些生理学家的说法，甚至是知觉程序）。我们今日有较好条件去理解，何以对照法在诗歌和寓言这类古老语言中可发挥如此有效的作用。对照法，归根结蒂只不过是完全不具意义性的一种机制，而且因为在每一已进化的社会中，返回原始点最终会起到一种吸引关注的场景作用，对照法因此成为一种关键点，也就是意义之场景。

于是，交替（alterner）是关键点的两个程序之一。另一个程序是重复，它往往对交替程序予以补充，虽然以对立的方式。传统修辞学往往禁止（而且仍然在禁止着）过于频繁地对同一字词进行重复。帕斯卡尔曾经嘲笑过这种完全形式化的法则，提醒不应在协调

行为的借口下忘记意义：有时必须称巴黎为巴黎，另一种场合又须称巴黎为法国首都：支配着重复性的是意义。格言则走得更远：它喜欢重复一个字词，特别是，如果这种重复可以标记出对照法时："我们啼哭以避免不啼哭的羞辱。"

这种重复可能是片断的，它容许重复一个字的一部分，而非该字本身："利益会说一切语言，并扮演一切角色，甚至是无私利心的角色。"现在回到语言学家的解释后，我们可以说，意义的对立在以下情况下更显著，当它被一种完全有限的言语风险所支持时：它只是使利益（interet）和无私利心者（desinteresse）发生对立的词头（prefix）。关键点当然是一种游戏，但此游戏服务于一种非常古老的技术，意义之技术。于是好的写作就是玩弄字词，因为玩弄字词不可避免地要更靠近对立之意图，后者支配着意指作用的诞生。如我们在某些复杂构筑中清楚看到的，在那里不断有重复性因素，而且彼此如此牢牢缠结在一起，以至于我们可将其称之为对立的缺欠。看起来极其令人惊异的是：意义从一片无意义中迸发出来，有如下面这个格言所示："哲学轻易地战胜着过去的和未来的恶，但现在的恶战胜着哲学。"在此一种突兀的不对称进行扰乱，并因此使周围整个对称系列产生意义。①

81

形式确定后，现在或许能够来处理内容了。我们现在必须返回那个限制性的同一化关系（……只是……）问题，它显示着欺骗性的、去神秘化的作用，不论其句法变形如何，正是在此关系中格言的言语结构和作者的心理结构相遇。它把强词项连接起来。但是从

① 我们可以用一种公式来表示此格言。

a＝哲学，b＝战胜，c＝恶（1，2，3＝过去，现在，未来）。于是我们得到下列伪对称式：a b c 1，2 ＝c 2 b a。

意义观点看，这些强词项是什么呢？出现在格言开头处的第一个词项，正是有关欺骗、降低的词项，它由我们称作品德的类别（仁慈，勇敢，精神力量，诚恳，不畏死）所占据。这些品德可以说是 irrealia[①]，虚空事物，貌似现象，其真实必须重新加以发现。而且真实性显然由第二个词项提供，后者具有揭示品德真正同一性（或译：身份）的责任。此第二个词项因此由可称作 realia[②] 的类所占据，现实项构成着世界，其中的品德不过是一种虚幻而已。什么是构成人的现实项的东西呢？它们有三类：首先是激情（虚荣，愤怒，懒惰，野心，它们均从属于激情中最大者：爱己）；其次是偶然性[③]，它意味着诸事均依赖于机会（对于罗什富科来说，意外性是世界上最重要的支配者之一）：事件的偶然，古典语言称之为幸运，身体的偶然、身体之主观性的偶然，此同一种语言还包括性情 82 (humeur)。这最后一种现实类由其不可替代的特性来规定。它们偶尔以一种不确定的方式替换着激情或偶然性；它们是某些弱化的现实，表达着世界上某些不重要事物。如行动，缺点，效果这类一般性的、非强调性的字词，它们通常跟随着一个确定其意义的、但也使其平庸化的关系代词（“……一系列行动和利益，对此，运气或我们自己的事业设法安排之”）。而且由于这些字词取代了一个词项的位置而未填充以真正的意义，我们可以从中认出某些超自然力(mana）字词来，它们由于占据着格言结构中的位置而具有效力，

---

① 非现实。——译者注

② 现实［项］。——译者注

③ 或译：偶然事物。——译者注

却欠缺着、或几乎欠缺着意义。[①]

在 irrealia（非现实项，如品德）和 realia（现实项，如激情，偶然性，行动）之间存在于有一种假面关系（rapport de masque），前者掩盖着后者。我们知道，假面是重要的经典主题（那时的语言不说假面，而说帷幕或颜色）。整个 17 世纪后半叶都曾为记号的含混性所苦。如何读解人？拉辛的悲剧充满了这种不确定性：面目和行为都是歧义的记号，而且这种歧义性使得世界（世界的事物）令人难以忍受，以至于谴责世界就是要摆脱人类代码的不可容忍的不准确性。罗什富科企图通过去除品德的假面以使此记号的含混性终止。当然，首先而且最经常的是，所谓异教徒的品德（如蔑视死亡）被无情地归结为一种爱己或无知（这种还原手法是奥古斯丁的、冉森派教徒的主题）；最终是一切品德。因为，重要的是消除所见者的不可忍受的歧义性，甚至于不惜以悲观主义观点为代价。但是，对貌似之物不追溯其因果，就是留下怀疑不予解决。对于罗什富科而言，这个定义虽然令人不快，却有一种安抚功能。指出道德秩序仅是一种偶然性的无秩序的假面，就比最终坚持一种貌似而怪诞的秩序的说法更具有安心作用。虽然其结果是悲观主义的，罗什富科的程序却因其方法而受益。它使每一格言中可疑记号所带来的不安终止了。

83

于是，在这里世界只能被组织在其垂直性关系中。在品德的、也即貌似之物的平面上，不可能存在有结构，因为结构来自于显在和隐在之间的真实关系。因此，分开来看，品德不可能构成任何描述的对象，例如我们不可能使英雄主义、善良、诚实、感恩等等相

---

① 关于我所引用的 mana 的定义，请参见：Cl.. Lévi-Strauss：*Introduction à l'ceuvre de Mauss*（列维-斯特劳斯的“M. 莫斯文集导论”）。

互协调以使它们形成一个价值束，即使我们其后打算对“一般善”施予某种去神秘化作用。每一品德只在我们领悟它所隐蔽者之时才存在。因此罗什富科的人，只有通过曲折方式，即按照一种从“貌似善”到“隐蔽真”的曲线，才能被描述。当然，对于他来说，存在有更重要的、更被执著的品德。但它们正好是那些最具虚幻性的品德，此虚幻性相当于从表面到内里的距离。例如像感激品德，我们几乎可将其看作冉森派思想中的一种麻醉性偏执，而此偏执又经常为“忠诚度恐吓”所支配（如我们在拉辛作品中所见，爱情忠诚永远是一种阴森森的价值）。而一般来说，概括在价值名下的一切善良态度，已经完全是一个现代的命题了：对罗什富科而言，价值归根结蒂只是“自我欺瞒”（la mauvaise foi）。

所以，如果我们不深入现实，而品德只不过是现实的反面的话不可能存在有关于品德的系统。这个辩证法的矛盾结果最终导致：人之真实的无秩序性（激情、事件、心情的无秩序性），却赋予人以一种统一性。我们不可能建立品德的结构，因为它们只是寄附性价值。不过我们不难赋予此现实的无秩序以一种秩序性。什么样的秩序？不是一种组织的秩序，而是一种力量的秩序，或者最好说，一种能量的秩序。激情和运气都是积极的原则，无秩序性创造了世界：偶然事物的无秩序性，不论是好是坏，赋予我们以此唯一的生活。面对着生活中的激情和偶然，罗什富科妙笔生花，在讲述中几乎把它们当作人物角色看待。这些力量被组织成等级系列，而其中支配着一切的是爱己品德。此一爱己品德几乎具有一种化学质素似的——几乎是魔术般的——属性，因为这些质素既是充满活力的又是相互一致的。它可以是极微小的［如形容词精微的（subtil），精细的（fine），隐蔽的（cache）、精巧的（delicat）所示］而不因此

84

损失其力量，甚至正相反。它无处不在，当然深嵌入品德之内，但也深入其他激情，像妒忌、野心，它们不过是其变形而已：它使一切变形，使品德变为激情，但因其力量无限，有时也使激情变为品德，例如使自私变为仁慈；它是“变幻海神”普洛透斯（Protée）；作为无秩序的力量，激情（或者爱己，这是一回事）是一位活跃的、令人苦恼的神。通过其既多样又单调的持续活动，它带给世界以一种偏执，一种低音合唱，其丰富的种种不同演示，只不过是装饰手法：重复的无秩序最终成为一种秩序，这是我们被赋予的唯一东西。现在，借助于把激情当作一种活动的原则，罗什富科只能以敏锐、精细、焦虑、惊异的目光来关注人的无力，人的那种呆滞的激情，后者有如否定性，或更准确说，有如激情中的丑闻：软弱和懒惰。关于这一主题有一些锐利的格言；人们如何能够既不活跃又充满激情呢？罗什富科对此类辩证法关系有一种直观能力，后者使否定性成为一种力量。他懂得人本身对激情有一种抵制性，但此抵制性不是一种品德，相反的，只是第二种激情，它比第一种更狡猾。这就是何以他对其持一种绝对的悲观主义。活动的激情最终更值得重视，因为它有一种形式。懒惰（软弱）比邪恶对于品德更具敌意性：它滋养着伪善，作用于品德的最前沿，例如它可制造仁慈的假面；懒惰这种缺欠是人唯一无力自行纠正的。其根本缺点，由于其惰性，正在于阻止这种善恶辩证法发挥作用。例如：不怀某种恶意我们就不可能行善。但当人们被恶的惰性所制之时，善本身亦将不可避免地随之而去。

85

我们看到，在此深刻的结构中存在一种晕旋中之虚无：从层次下降到层次，从英雄主义下降到野心，从野心下降到嫉妒，没有底线；我们不可能对人下一个不可再还原的最终定义。当指出最终激

情后，这个激情就消失了，它只不过成了懒惰、呆滞、虚无。格言成为一种无休无止的欺瞒路径。人不过是一具激情骨架，而此骨架本身只不过是对于一种虚无的幻想：人是不确定者。对此非实在性的晕旋或许是一切去神秘化活动的代价，因此与最大明晰性相对的往往是最大的非实在性。一旦我们开始摘除人的假面时，又该如何，以及于何处终止呢？对拉罗什富科来说，解决这个问题之路更难通畅，因为他的时代的哲学只提供给他一个由本质组成的世界；人们能够合理地赋予这些本质的唯一关系是同一性关系，即一种不动的关系，它对于有关返回、循环、变化、或传递的辩证法观念是封闭的。并不是说罗什富科对于那个时代所说的*矛盾性*毫无想象力；就此而言，他的一些格言反而奇怪地颇具现代性。在承认道德的或激情的本质可以分离时，他清楚地看到他可以进行某些替换，如恶可以来自善，行为过度可能改变事物的性质。他的“悲观主义”的对象，归根结蒂，存在于格言之后的、之外的、人们可能介入的或不介入的世界与行为领域，简言之，*行动*的秩序界，如我们

86 今日所说的那样。罗什富科在行动（*爱*，*称赞*）和其履行方式之间建立了经常性的区别，我们可以在其中清楚看到对人类*实践*中关键本质之转换的这种预感：“有时我们相信我们憎恨谄媚，但我们憎恨的只是谄媚的方式而已”；或者，“不管爱情多么使人愉快，使人愉快的，与其说是爱情本身，不如说是其呈现自己的方式”。但是每当罗什富科似乎在通过以此方式恢复使用辩证法来肯定世界的时候，一种显然是道德的意图就介入了，它按照此可怖的定义使生动的描述静止下来，此定义作为在一种法则的含混性中的证明，既是作为一种道德又是作为一种物理现象被给予的。但是，这种对于某些时刻对阻止世界欺骗性之无能为力感，表现在格言的形式之内，

即在那种有限制的同一性关系中，对此让我们再来看一下。因为，如果品德占据着此关系的第一个关系项，激情、偶然和行动就占据着第二个关系项；而且如果第二个关系项相对于第一个关系项是欺骗性的话，这就意味着貌似性（或者假面）构成着话语的主体，而现实只是其谓语。换言之，整个世界被注视于、被中心化于，如果用摄影语言说，一种貌似方式中，其存在只不过是一种属性而已。当然，罗什富科的程序乍看起来似乎是客观的，因为它想发现貌似现象下面的存在：在伟大情操托词下的激情之真实。但是这种有关真实的真正意图可以说仍然是被停滞于、受魔惑于格言的形式中：罗什富科把道德生活中的重大现象明确地谴责为纯幻想，然而他把这些幻想当作其话语的主题，一切相关的说明最终仍然是受到拘束的：德行是幻想，而幻想被僵化了，假面占据着一切场景。我们竭力想穿透它们却根本未能予以摆脱：归根结蒂，格言只如真理之梦魇一般。

格言为我们上演的无限的去神秘化表现，不可能将格言制作者本身排除在外（免遭涉及）：存在着关于格言的格言。例如："我们有理由抱怨那些教我们认识我们自己者，正如雅典疯人有理由抱怨那些把他们从自以为富有的妄念中治愈的医生一样。"罗什富科在此相对于古代道德主义者间接地论述"去神秘化者"在那些人中间的地位：既表现他们又攻击他们。格言家不是作家，他是说真话者（这至少是所宣布的意图），这是他的职能所在。所以格言家预示着今日所说的知识分子。但是，知识分子完全为一种矛盾的身份所规定。当然他由其所属集团（在此为俗世社会）委派去担负一种特殊任务，此任务就是提出问题。换言之，社会责成一个人，一个演说家（rheteur）去转向社会本身并对其加以质疑。正是这样一种含混的联系点把罗什富科和其阶层连接起来。格言是沙龙的直接产物，

87

对此我们有上千个历史证据。而且格言不断地质疑世俗世界。在罗什富科笔下，一切看起来像是世俗社会深陷于它自身的争议场景之中。当然，此争议并非真的具有危险性，因为它不是政治性的，而只是为基督教氛围所认可的心理性的。这个觉醒了的贵族阶级如何能够反对其自身的活动呢？所以此类活动不是工作而是休闲。罗什富科的争议方式既是辛辣的又是不充分的，它巧妙地为一个阶级必须赋予它自己的质询规定了限度，如果它希望该质询既有净化功效又无危险的话。这也就是三个世纪以来称作心理学的活动所具有的那种界限。

简言之，知识分子所属的集团要求他在其自身内辨析对集团进行质疑和再现的——矛盾性——理由。或许就是这种在这里比在他处更显生动的张力，赋予罗什富科的《格言集》以不协调的性格，至少是从我们现代的观点对其加以判断的话。在其不连续性形式中的作品，不断地从最大原创性过渡到最大平庸性，有时，格言的智慧，以及实际上格言的现代性，令我们惊叹不已；有时，寓意平实 88 （这却并不意味着它们是正确的），毫无光泽，因为其后产生的整个文学会使它们继续平庸化，甚至于达到令人作呕的地步。格言是一种两面性存在，有时是悲剧性的，有时是资产阶级的。尽管它使用严词峻语，是一种锐利而纯粹的写作，基本上它仍然是一种含混的话语，处于两个世界的边缘上。哪两个世界呢？可以说它们是：死亡和游戏的世界。就死亡来说，存在着人向已死上帝提出的典型的悲剧性问题：我是谁？这是由拉辛的主人公们不断表达的问题，例如 Eriphyle，他不断企图认识自己并因此而死于此问。这也是《格言集》的问题：此问题是由可怖的、阴郁的“只是”（n'est que）这个有限制的身份（同一性）加以回答的。而且，我们看到，这个回

答本身是不确定的，因为人永远不能断然抛弃关于德性的梦幻。但是这个人类的问题也是每一种游戏所具有的典型问题。司芬克斯在质询俄狄浦斯关于人类存在问题时，也就同时建立了悲剧话语和游戏话语，死亡游戏（因为对于俄狄浦斯来说死亡即是无知的代价）和沙龙游戏。你是谁？这个谜语也是《格言集》的问题。我们看到，一切事物，按其结构，都非常接近于一种言语游戏，当然不是如超现实主义所能设想的那种字词历险（另一方面他们当然也是伟大的格言家），而至少是对一种预先制定的形式的意义屈服，有如形式规则是真理的一种工具。我们知道，拉·罗什富科的格言实际上产生于沙龙游戏（肖像，谜语，警句）。悲剧性和世俗性交遇，彼此紧挨，《格言集》提供给我们的并非最不重要的真理是：它们的发现可能来而复去，随着人类的历史随波逐流，而其意图永存，并让我们知悉游戏触及了主体之死。[①]

1961

① 本文系作者为拉·罗什富科（La Rochefoucauld）：《感想，警句和格言》（*Réflexions ou Sentences et maxims*，*Club français du livre*，法文图书俱乐部，1961）所写的序言。

《百科全书》的插图

我们的文学花了好长时间去发现其对象，而需等到巴尔扎克时才知道小说不再只是纯粹人类关系的空间，而且也是物质及其用法的空间，后二者也应该在人类情感史中产生作用：如果没有他的蜡烛头、糖块和金十字架，葛朗台还能成为吝啬鬼吗（就文学而言）？早在文学之前，百科全书，特别是插图本的百科全书，可称之为一种关于物体的哲学：就是说，思考其存在，既提供一套清单，又提供一套定义。当然，技术性设计要求对物体加以描述，但在把形象和文本分开时，百科全书介入了一*种有关物体的自成一体的图像领域*，对此我们今日已深知其全部影响力了，因为，顺便在此指出，今日我们不会再以纯知识的目的去看待这些图画了。

百科全书的插图呈现着物体，而且这种呈现作用为插图的教育性目的增加了一种欠缺理由的、美学性的和梦幻般的辩解：没有什么比把此百科全书的形象性展示和19世纪世界上举办过的博览会之一来比较一下更为恰当的了，而且就当时而言，百科全书的插图设计，可看作是博览会的始源之一。两种情况都与一种总结观念和一种场景布置有关：我们查看百科全书插图，有如今日参观布鲁塞尔或纽约的世界博览会。展示的对象不折不扣是百科全书式的，它们 *90* 包括人类制作的各种物品类别：衣服、车辆、工具、武器、乐器、家具，以及人们用木材、金属、玻璃或纤维制作的一切，都在此编目，从雕塑到雕像，从人工花卉到船舶。这些百科全书式物体展示，通常可按三个层次来理解：编选类（anthologique）层次，因为从任何环境中抽离的对象都是呈现自身的；轶事类（anecdotique）层次，当它们由于插入一个大的活生生场景而被“自然化了”时（可称之为装饰图案）；以及生成类（genetique）层次。当形象提供了从原材料到制成品的流程线时，生成、本质、实践、物体都在各个类别中勾勒出来。它或者为“是”，或者为“被制成”，最后，或者为“制作”。在这三种随处被赋予“形象物体”（objet-image）的状态中，百科全书肯定偏爱的一种是：诞生状态。人们乐于有能力指出，我们如何可从原本属空无之中产生物件，因此赋予人以一种不寻常的创造能力：这样，农村出现了。充实的大自然（草地、山峦、树林）构成了一种人类的空虚，从其中我们看不到什么能够产生出来。然而形象在移动，事物在诞生，人类的先驱们把犁沟刻画在大地上，将木桩竖起，又开掘了沟壑。一个横断面插图指示我们，在荒芜的自然下面存在着庞大的矿道和矿脉网络：于是矿务（mine）诞生了。它像是一种象征：百科全书的人开采（mine）着

人类记号组成的整个自然世界。在百科全书的风景中我们并不孤单，不管自然力多么强大，永远存在有人的友爱产品：物体是人类在世界上生存的印记。

我们知道，一件简单的东西可以使人从中读解出一整套故事：布莱希特通过彻底运用布料、柳条和木头发现了“三十年战争”的可悲性质。百科全书的物件是从来自手工业时代的一般物质中产生的。今日参观一个世界博览会时，我们会从一切展品中看见两三种主要的物质，它们当然是玻璃、金属和塑料。百科全书物品的材料则属于偏重植物的时代：在其庞大物品目录中是以木头为主的。它91 产生了一个更易于视觉把握的物品世界，按其材料来说已经是人性化的了，虽坚硬而非易碎，虽可用于建筑而又非具有弹性。没有什么比百科全书的机械更可显示木头的人性化力量了。在此技术世界中（它仍然是手工业的，因为工业尚未诞生），机械显然是主要物品。当然大多数百科全书中的机械都是木制的，它们是巨大而极其复杂的架构，其中金属只用于制作齿轮。构成机械的木料使它们受制于一种游戏观念：这些机械（对我们来说）像是一些大玩具。与现代形象相反，那时人总是出现在机械的某个角落，却并非与其形成一种监督关系。转动一个曲柄，踩压一个踏板，卷绕一根绳索；人以既积极又灵巧的方式参与着一部机械的运作。在一幅插图中，铸刻工人总是穿着整齐，颇像一名绅士；他看起来并非一名工人，而像是一位乡绅正在摆弄着一种技术的“乐器”，而“乐器”的所有齿轮都展现在外部。百科全书机械最令人惊异之处乃是，它没有秘密。在其中不存在魔术般掩盖着能量的隐蔽之处（弹簧或外壳），就像现代机械那样（电力的神话在于其闭锁中的自动生产力）。在此这里，能量基本上是简单人力运动的传送和扩大。百科全书机械

永远只是一种巨大的中转站。一个班次为人，一个班次为物，二者中间是建筑环境，它由木梁、绳索、齿轮组成，人的力量借其之助，快速如光地，一下子处于发展、精化、集中和扩大之中。结果在一台织布机旁，一个穿夹克的小人坐在一个巨大木制机械的键盘上，生产着一种非常精细的纱布，就像是在弹奏着一种乐器似的。在其他地方，在一间空无一物的房间里，只有一堆木头和绳子，一位坐在板凳上的年轻女人在转动着一个曲柄，她的另一支手轻放在膝盖上。不可能再想象出会比此图像表达得更简单的技术观念了。

92

一种单纯无比的简单性，一种手工业时代的美妙传说（此时尚无社会悲惨迹象）：《百科全书》把简单性、基本性、本质性和因果性融为一体。百科全书的技术是简单的，因为它可归结为一个两项空间：一条从材料到物品的因果路径。所以一切涉及某种技术性运作（转换性）的插图都汇集出了一种裸露美学：空荡荡的、敞亮的大房间，房间内只有人及其劳作；一处没有多余物的空间，光秃秃的墙壁，洁净的桌面。在此，简单性却极其重要，面包房的情况可对此加以说明；面包作为主要的必需品占有一种极朴素的位置。另一方面，属于“多余物”范畴的糕点，扩展到相关的器具、运作、产品；它们的随意混合构成了一种巴洛克结构。一般来说，物品的生产引至形象具有一种近乎神圣的简单性。另一方面，它的使用（在店铺里售卖时）确定着器具、附件、态度中所充斥着的图饰的美化作用。创造的简单性，商业的奢侈性，并存于此，就像是百科全书物体相关于一种双重制度：形象的压缩性和其装饰性负荷，永远意味着我们在从生产转换到消费。

当然，在此世界上物品的优越性来自一种编目学的努力，不过

编目学从来不是一种中性的观念。分类编目，不仅是像乍看起来那样去进行认定，而且也是去进行占有。《百科全书》是一份庞大的财产清单；贝尔纳德·格罗叶提森（Bernard Groethuysen）[①] 注意到，在受到知识探索精神鼓舞而产生的文艺复兴之“图像世界”（orbis pictus）和以知识占有观为基础的18世纪百科全书观点之间，存在着对立性。从形式上看（插图中显然可见），占有性基本上依赖于对事物的划分：去占有就是去分隔世界，按照其非连续性本身的比例把屈从于人的世界分成诸有限的物件。因为人们不可能不先去命名和分类而去进行分离，而此时占有就诞生了。用 *93* 神话语言说，世界的占有不是起源于创世纪时刻，而是起源于大洪水时代，那时人类必须为每一种动物命名和给予安置，也就是使其与其临近物种分离。此外，百科全书派采取了一种基本上是实用主义的诺亚方舟观点；方舟不被视为一艘船（此物多多少少具有某种梦幻性），而是被视为一个漂浮的箱子，一个小货舱。对百科全书派来说，它似乎在提出的唯一问题肯定并不是神学性的，而是有关对其如何建造的问题，或者甚至用一种更技术性的语言说，有关它的结构的问题，甚或者更具体地说，有关它的窗子的问题。因为每一扇窗子都对应着一对典型的动物，它们被区分、命名和驯养（它们均驯服地从窗口中伸出头来）。

百科全书的术语，不管有时在技术上多么深奥，实际上建立了一种熟悉的所有性。这一点引人注目，因为没有什么在逻辑上迫使物体永远非得对人友善不可。正相反，物体，从人的角度看，是非常含混的东西。我们注意到，很久以来我们的文学对此并不承认。

---

① 为当代法国哲学家。——译者注

其后（即今日大体而言）物体具有一种不幸的浑浊性；被同化于一种非人的自然状态后，物体的扩增只能在一种启示录的或“业”（mal-être）的感情中被设想：现代物体既非“窒息”（尤奈斯库）也非“恶心”（萨特）。反之，百科全书物体是被制服的（可以说它正是纯粹物体，在此词的语源学意义上），理由则颇为简单和持久有效：它永远被人所“题签”（signé）。形象是人类之存在所特有的方式，因为它使我们有可能在物的地平线上慎重地处理具有永恒性的人。《百科全书》的插图永远有人（因此它提供了与另外一种“进步的”，或者更准确地说资产阶级的肖像画之间的极大类似性：如17世纪的荷兰绘画）。你可以想象最孤零零的、最粗糙的物体；可以肯定，人永远存在于画中形象的某个角落里；他注视着物体，打量着或监督着物体，至少把它作为一个场景在使用着：例如爱尔兰的安特雷姆巨石路，由自然界的岩石块组成。可以说，这处非人工的风景却充满着人性，戴三角帽的男士们，可爱的女士们，一边瞭望着粗犷的风景，一边亲切地谈天；再远处男人们在垂钓，科学家们则考察着矿物质：它们均可按功能加以分析（场景，钓鱼，科学），玄武岩石被还原，被驯服，被熟悉化，因为它被区分了。《百科全书》中（特别是在其形象中）令人注意的是，它提供了一个无恐惧的世界（我们刚看到怪异的自然并未被排除，但被归入一种与其说是可怖的不如说是超现实主义的范畴。）我们甚至可以进一步说明百科全书形象中的人被还原成了什么，换言之，他的人性的本质是什么：这就是他的双手。在许多幅插图中（其中不少很美观）与身体分离的双手在作品周围晃动着（因为它们极其灵巧）。双手无疑是手工业时代世界的象征（我们在此所关心的仍然是传统的、极少机械化的行业；蒸汽机尚未出现），如我们从图表的重

94

要特征中所看到的（硕大、朴素、明亮的图表，往往在人手的围绕中）。但是除了手工艺之外，双手必然是人类本质的诱导性记号：时至今日，在一种间接的方式中仍然可以看到，我们的广告业不断回到这个既是自然的又是超自然的神秘性主题，好像人们会不断地惊讶于人会有此双手似的。看来我们并不容易使手的文明终结。

所以，《百科全书》以其再现表达的直接方式，不断地企图通过赋予其迷恋的人的密码来使物体世界熟悉化。但是除此形象语言外，这种人性化还包含着一种极其精微的理智系统：百科全书的形象是人性的，不仅因为它们再现着人，而且因为它们构成了一种信息结构。这个结构虽然是肖似性的，在多数情况下像实际语言一样被分节（articulé）表达的（我们在此特别用分节这个词）。此结构，95 据结构语言学所示，产生了两个向度：实际上一切话语都含有意指性单元，而且这些单元都是按照两个轴向排列着的；一个是（聚合体的）替换轴，另一个是（组合段的）邻近轴。每一单元因此都可以（潜在地）随其类似物而变异，并（实在地）与其邻近物相联结。大体来说这正是一幅百科全书插图中的情况。这些插图的大部分都由两部分组成。在下面部分，工具或姿态（指示的物体），与真实环境分离，在其本质中被显示；它构成了信息单元，而此单元在多数情况下是可变异的：它的侧面形象、构成元素、所属种类均表现得十分详细。插图的这一部分具有一种化简其物体、表现其聚合关系的作用。另一方面，在插图的上部的装饰性部分，此同一物体（以及其变体）在一种生动的场景中（一般来说，销售或制作的场景，店铺或作坊）被把握，它们与一种真实情境内的其他物体相联结：在这里再次发现了这个信息的组合段向度。而且正像在口头

话语中一样，主要在聚合轴上可知觉的语言系统，隐蔽在活的语词流背后了，同样，百科全书插图既影响着理智的指示（以其物体）又影响着虚构的生活（通过场景的建立）。其中有一幅作坊（糕点制作）的插图：在下端，一套制作程序所需的各式各样工具。在聚合轴上，工具没有生命：呆滞的状态，冻结在其本质中，它只是一种指示性图解，类似于一种言语的或名词的聚合体的准学术性形式。反之，在上方，砧板和刷子（糕点制作坊在生产着馅饼）、筛网、模子等散在各处却被联结在一起，在一幅舞台造型画中"被演示着"，正如由语法区分开的词格通常在显示时我们并不在实际的话语中意识到它们的存在一样；百科全书的组合段是具有高意义浓度的。在信息语言中，我们会说此场景包含极小"噪音"（例如参见作坊中雕刻作业的诸主要步骤是同时存在的）。

96

因此，较低的聚合体中的大部分物体聚集在具有记号功能的图饰区部分；而工具、器具、产品、姿态等形象性术语系统，按照定义，并不包含什么秘密；具有一种分散性意义的装饰部分则永远呈现为一种谜语形式：我们必须对其破译，在其中置入信息单位。图饰区部分具有和谜语同样的信息密度：一切信息必定出现在被体验的场景中（在读解时可从中进行某种意义探索）。在有关棉花的插图中的一定数量的变项（accidents），必定含有植物领域内的"异域情调"：棕榈树，残梗麦田，岛屿，中国人剃光的头和他的长烟袋（在棉花田里这样劳作似乎不切实际，但可引起关于鸦片的联想），这些信息的意义并不单纯：形象充满着指示性意涵。类似的，德摩斯梯尼[1]的冗长讲演是可赞美的，因为有两个人在谈论着并用手指

① Demosthenes：古希腊雅典政治家，公元前384—公元前322。——译者注

示着。它是古老的，因为靠近废墟；它位于希腊，因为有海有船；我们在思考其现在意义，因为一群人在附近围圈跳舞，跳的似乎是布祖基舞。在形象具有的此类密码功能中，没有什么比两幅关于半球的插图更具有象征意义的了。一片空间由一个细线网络包围着，它可使陆地的轮廓显明；但是这些线条和轮廓十分轻浅，在其后方，像是背后的意义似的，漂浮着星座的形象（牧夫座，海豚座，天秤座，犬星座。）

但是，在图饰区，一种浓缩的意义，也对意义进行着抵制，而且我们可以说，正是由于此抵制作用，插图语言不无矛盾地成为一种完全的、成人的语言。实际上，对于那个时代的读者来说，场景本身显然只包含极少的新信息：谁没看过糕点铺、耕地和河边垂钓呢？因此图饰区的功能在别处：组合段（因为我们只对此关心）在

97 此表明，语言（尤其是肖似性语言）不是纯理智的通讯：意义只有当它在人的完全行动中被自然化后才会完整显示。对于《百科全书》也一样，只有在情境中才有信息。据此我们最后看到《百科全书》的教化方法是多么含混：在插图的（聚合体的）下部教化性较强，而在组合段层次教化性被冲淡了，以添加上（而非实际失去）窗子这类人类行为的虚构真理。在其指示性阶段上，百科全书插图构成了一种由纯概念构成的彻底语言结构（langue），既无语词工具又无句法。在较高阶段，这个彻底语言结构成为一种人类语言结构（langue humaine），它有意地失去了在体验中获得的可理解性。

图饰区不仅有一个存在的功能，而且也有一个可以说是史诗的功能；它须再现一个伟大旅程的诸光荣界标，被人类通过一系列情节和中转站加以转换、升华的界标：这可由磨坊的剖面图予以完美的象征表现，在此我们可以一个情节一个情节地看到谷物加工过

程，直到磨出面粉。在特意人为安排后，指示作用随之增强：通过敞开的兵器坊门我们看到两个男人在街上决斗。这个场景虽不大合乎真实，却是合乎逻辑的，如果想显示操作过程（插图的主题）的最终界标，即轻型兵器供应。存在一个必须赞颂到最后阶段的物品制作流程。这个流程往往是矛盾的（对清晰显示界标的兴趣来说）；大量的木材垛和绳索生产着精巧的花纹地毯：完成的物品如此不同于使其诞生的工具，一切均展示了出来。同时并列的原因和结果，通过邻近性形成了一种意义修辞法（所谓换喻）：作坊的结构最终意指着地毯。矛盾性可达到其（美妙的）最高点，当我们不再能看到原初物质和最终物品之间的任何实质关系后：在纸牌作坊，纸牌从空无处（纸板空洞）产生。在人工花卉作坊，不仅没有什么可以称作花卉的东西存在，甚至于导致花卉产生的操作程序都是与花卉观念不相容的：它们是模压器、模板、剪切工具、打孔机，等等。那么这些力量的展示与银莲花的娇弱绽放有何关系呢？正是一种人类关系，无处不在的人之实践关系，从空无中制作了这一切。

98

因此，《百科全书》不断证实着一种物质史诗的存在，但在某种意义上这也是心灵的史诗：对百科全书派来说，物质的流程只不过是理性的进步：形象也有一种逻辑的功能。狄德罗在谈到制袜机时十分明确地说，其形象将再现结构："我们可以视其为导致产品制作的独一无二的理由。因此在其各部分间存在有如此重要的一种依赖关系，以至于如果取消一个部分或改变其中看起来无关紧要的部分之形式，就会摧毁整个机械。"在此我们可以发现对控制论组合原则的预言：机器形象插图以其方式呈现了大脑。我们把物质引入大脑并建立了"程序"：图饰区部分（组合段）被用作一种结论。

形象的这种逻辑特性有另外一种模型，辩证法模型：形象进行分析，先是清点物体的或操作的分散元素，并在读者眼前将其扔到桌面上，然后重新将其再组合，甚至在结束时为它们增添意义的，也就是生活的浓度。百科全书的装配法是建立在理性之上的：它如此深入分析程序以便得以“毫不含混地看到各个成分”（这是狄德罗在谈到制图时说的另一句话，这是由作坊中的打样员现场研究的结果）。形象是一种理性的提要：它不仅说明物品及其生产流程，而且也说明构想出物品的心灵。这种双重运动对应着一种双重读解。如果从下往上读解插图，在场景中获得的是体验性读解，你在使物 99 品的史诗般流程变得生动，并达到消费品复杂世界的繁荣；你在从自然走向社会。但如你从上往下读解，从图饰区部分开始，这就是你在重复着的分析心灵的前进过程；世界给予你的是平常而明显的事物（即场景）。随着百科全书派的指示，你逐步下行而朝向原因、物质、初级元素，你从体验域过渡到因果域，也就是把物品理智化了。在此与书写对立的形象的优越性是线性的，它并不迫使我们达到任何读解的意义：一种形象永远不具有逻辑向量（如某些近代经验会证明的那样）。百科全书的形象具有一种可贵的循环性：我们可以从体验域，或反之从理智域，开始读解：真实世界并不还原为不可还原的真理，它停留在两种现实秩序之间。

这就是百科全书形象的信息系统。但是此信息并不在其形象可能对该时代读者所说的内容上终结：现代读者也从这老旧形象中接受百科全书派可能未曾预见到的某种信息。首先是历史信息：十分明显，《百科全书》的插图是有关 18 世纪文明宝贵资讯的矿源（至少对于世纪前半叶来说）；接着是梦幻信息，如果可以这样说的话：该时代物品对于我们也引起全然现代性的类比感；最后是涵指现象

(connotation，一个专门的语言学现象，由一种第二意义发展而来)，它深刻地肯定了重新出版老旧文献的意义。例如看一下里昂的驿车；《百科全书》目的只在于客观地——可以说，未予上漆打光地——复制某种交通工具。结果，这个庞大的、封闭的箱子立即引起我们有关如下想象的记忆：关于匪徒、绑架者、勒索者、夜间转移神秘罪犯，以及甚至于更接近我们的西部片的故事；与邮车有关的英雄和凶险神话跃然纸上，以直截了当的方式表现于此黑色物体内，像是一幅有关该时代的照片可能带给我们的感觉一样。在百科全书形象中存在有一种深度（profondeur)，即把物体转换为神话的那种深度。 *100*

我们于是看到一种必须称之为“百科全书形象”的诗学，如果我们同意把诗学定义为某种其意义在无限颤动（vibrations）中的领域的话，在那里心灵即是物体本身。我们可以说，没有一幅百科全书插图不是超出其指示意义之外来表现其意义之颤动的。这种独特的意义颤动首先会令人惊异。当然，百科全书形象永远是清晰的；但是在我们的超出理智的内心深层，或者至少在其侧面象中，某些问题产生了，而且对其难以解答。看看还原为其血管脉络网的人体之令人惊异的形象吧；在此，大胆的解剖图与一种重要的诗学的和哲学的质问联系起来：这是什么？如何为它命名？如何起名？一千个可能的名字浮起，彼此排斥着：树、熊、怪物、粗毛衬衣、纤维，任何一种超出于人的形象的东西都使其意义扩张，以达到远离自身的意义区域，也就是使其超出大自然之划分方式。但是，正如在一幅大师的素描中那样，一组组铅笔线条最终汇聚为一个进行完美意指的明确形式，于是一切意义的颤动共同给予我们某种物体观念。在此最初是人的、其次是动物的、最后是植物的形式中，我们

仍然识别出一种独特的物质——血管、毛发或线头——而且我们承认了这个重要的未曾分化的物质，其言语诗或图画诗具有一种知识形式：面对着《百科全书》的人，我们必须说出纤维（le fibreux）这个字，正如古希腊人说潮湿、温暖、圆，等等：在这里某种物质的本质被肯定着。

实际上，不可能存在混乱无序的诗歌。《百科全书》的肖像学是诗学性的，因为它的意义浮溢倾向中永远含有一种统一性，暗示着一种最终的意义超越了一切意义试验（essais）。例如，子宫形象实际上神秘莫解。但是它的隐喻颤动（它好像是一头被剥皮的牛，101 身体的内部被肢解和漂走）并不和与此物体相连的原初创伤相矛盾。某些物体同时引起某种恐怖和某种迷恋，它们正好被建立在一种具有齐一性的类别之内，其统一性和同一性都为某种诗学所肯定。正是此深刻的隐喻秩序——在诗学上——肯定了某种怪异（monstruex）范畴（至少按照涵指法则，我们可在一些插图中看到其存在）：解剖怪物，如在疑迷子宫例中，或在切断手臂、胸部敞开、脸部朝后的塑像例中（以显示胸动脉）；超现实主义的怪物（用蜡和绳索包裹的骑士塑像），巨大不可理解的物体（介于长袜和钱包之间，却又哪个也不是，被置放在织袜机上），较精致的怪物（一盆低劣饮料，带有又尖又黑的水晶体）。所有这些违反自然的图像使我们理解，诗学物体（因为怪异物只能是诗学性的）只能建立在知觉层次之移位表达中：《百科全书》的伟大礼物之一正在于去变异（varier，在此词的音乐意义上）同一物体在其上可被知觉的层次，从而解除了形式的秘密。透过显微镜来看，跳蚤成了可怕的怪物，它们包裹着铜片，配有钢矛，还有一头凶鸟的头颅，这个怪物进而获得了神话中的龙所具有的那种奇特庄严性。在其他插图中，

按照不同的基调，放大的雪片变成了复杂而谐和的花朵。波德莱尔在描述大麻引起的缩小和凝聚效果时说得好：诗是某种变换比例（disproportion）的力量。

另外一个诗学范畴的例子（除怪异类外）是某种不动性。我们一直称赞绘画中的运动性。但是，不可避免的矛盾是，运动形象只可能被凝止。为了表示自身，运动必须在其路程的终端停下来。波德莱尔把这个难以置信的、不合理的休止性，称作姿态的夸张式真理，对此我们可以在指示性绘画（例如 Gros 的画作中）中发现。我们不妨将此被停止的、多元意指性的（sur-signifiant）姿态称作“努门”[1]，因为它确实是一位默默创造人类命运的神祉的姿态，即意义。在《百科全书》中充斥着各种姿态，因为人类创造的东西不可能是无意义的。例如在化学实验室内，每个人物都向我们显示着几乎不可能的行为，因为对于真理概念来说，一种行为不可能同时既有效力又有意义，一种姿态不可能完全成为一种行为：洗刷锅子的男孩奇怪地不是看着自己洗刷的东西，而是脸朝着我们，其动作像是在演示一种“指示性的”孤独。如果两个化学师在谈话，必然是其中一人通过夸张的姿态用手指给我们看谈话中有学问的一位。类似的，在画院里学生们在最不可能的时刻（因真实）而被惊呆。实际上存在有一种在其中芝诺悖论可以成立的物理秩序：箭矢既飞又不飞，透过不飞而飞。这个秩序就是绘画（此处为素描）的秩序。 *102*

我们看到，百科全书诗学永远被定义为一种超现实主义。《百科全书》的风险（在其插图中）在于，它既须是一种基于严格客观

---

① numen：希腊神话中具创造力的神。——译者注

性要求的（“现实”的）教化性作品，又须是一种诗学性作品，在其中现实永远被某种其他物（其他物是一切神秘性之记号）。借助绝不依赖艺术之高贵托词的纯图像手段，百科全书绘画探索着它选为主题的真确世界。我们可以详细说明此种颠覆手法的意义，颠覆手法不仅影响意识形态（对此而言《百科全书》的插图特别地扩大了该运动的幅度），而且，在更为严肃的意义上，影响了人类理性。在其秩序（通过一幅插图内图饰区和底部之组合段与聚合体的形式加以描述的秩序）中，百科全书插图完成了理性之历险。图饰区，对简单熟悉世界的现实主义的再现（店铺，作坊，风景），被联系到某种静态的明确世界：图饰区是安静的，使人心安的。有什么比带有围墙和阳光下棚架林立的菜园更具有家庭舒适气氛的呢？有什么比那些干活的渔夫更幸福、更安详的呢？裁缝坐在窗口，兜售衣物的小贩和孩子们说着话。在这幅百科全书港口图（插图的上部）内，几乎看不到恶；在玻璃工人的艰辛劳动中也几乎没有困苦状，虽然他们使用着简陋的工具，防热设备也欠缺。当夜幕降临，总有人在那里会令我们相信：一位渔夫在夜间海边擎着火把，一位科学家在安特雷姆黑色岩石前谈话，外科医生轻巧的手在病人身体上做着手术，以及插入暴风雨中心的知识图表（在龙卷风版画内）。但当我们离开图饰区部分而移向更具分析性的插图或形象时，世界的平和秩序就被某种暴力所取代。所有的理性和非理性之力量齐集于此诗学性的不安之中。首先，隐喻本身从简单的、直截了当的物体，制作出了一种意义十分含混的物体：海胆也是太阳，一种圣体显供台；所提到的世界永远是不确定的，不断被神性的、不可接近的本质所迷惑。而且，首先（这是这些插图提出的最后质询），以战无不胜的理性武装起来的、分析的心灵本身，只能以一个新的、

待说明的未来世界来加倍扩大该已说明的世界，其方式是通过一个无限循环的过程，也就是词典本身的过程；而世界只能够由另一批字词在此来定义。通过“进入”细节，通过置换知觉层次，通过揭示隐蔽事物，通过把元素从其实际环境中分离，通过赋予物体以某种抽象本质，简言之，通过向大自然“敞开”，百科全书的形象只能在某个时刻超越大自然，以达到一种超自然界：某种粗野的超现实主义通过教化作用在此被产生出来了（这种现象，我们也可以在福楼拜于其《布瓦尔与佩居谢》小说内给予的令人不安的百科知识中，以一种意义含混的方式感觉到）：我们是否想显示骑士塑像是如何铸造的？为此我们必须将它包裹在一种由蜡、带子和支架组成的极其特别的器具中：什么样的疯狂可以达到这种限度呢（还不用说将战士路易十四还原为一个怪异的玩具娃娃）？一般来说，《百科全书》由于理性的作用，迷恋于事物的反面：它制作横切面，进行截肢，它把里子翻到外面，它企图绕到自然的背后去。于是，任何“反面”都是令人困扰的：科学和超科学（parascience）是混合在一起的，首先是在形象的层次上。《百科全书》不断地对世界进行不敬的切分，但是根据这种分裂法所发现的，并不是纯因果关系的基本状态。在大多数情况下，形象迫使它对一种严格说来不可理喻的物体重新组合。一旦第一种自然被瓦解，另外一种自然就出现了，它具有和第一种自然一样的形式。一句话，世界的切分是不可能的：只需一瞥（对我们来说）就够了，因为世界必定永远都是完全的。[1]

104

① “Image, raison, déraison”: *L'Univers de l' Encyclopédie*, 130 planche de l' Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, Libraires associés, 1964.

夏多布里昂：朗瑟[1]的生平

我只不过是时间而已。

——《朗瑟的生平》

是否有任何人在《朗瑟的生平》写出时，至少是明确地，即以视其为一部忏悔和感化作品的态度，去读过它呢？这部关于路易十四时代一位苦修会修士的传记，是由一位浪漫主义者写出的，这样一本书对于一位受教于现代、不会迷惑于“夸夸其谈”的今日非信仰者们，又会意味着什么呢？然而我们会喜爱这本书，它可以使我们感受到这是一部古典杰作，或者更准确说（因为那是一种过多含有静修

① Rancé, Armand-Jean (1626—1700)，法国修道院长，作家。——译者注

意味的概念)，一本热情洋溢的书，我们中间一些人可以从中发现到我们自己的问题、我们自己的局限。一部虔诚的著作，由一位老派修辞学家在其忏悔神父的坚持要求下所写，他来自那个我们现代人极不熟悉的法国浪漫主义时期；那么我们何以能对其发生兴趣，它又何以能使我们惊异和满足呢？由于写作和阅读之间的时间差距而导致的这种扭曲，成为对我们称之为文学之物的一种挑战：被阅读的作品是属于时代误差（anachronisme）类别的，时代误差是今日文学批评面对的头等重要问题。我们努力按其时代或按其构想一点一滴地达至对一部作品的说明，也就是为其出现时的丑闻加以辩解，但是又如何削减其延存的丑闻呢？对我们这些读过马克思、尼采、弗洛伊德、萨特、热内（Genet）或布朗绍的人，这本书又能产生什么样的影响呢？

沉寂之地

106

夏多布里昂在他 67 岁时写了《朗瑟的生平》；这是他最后一部著作（4 年后他就去世了）。对于发展古典文学的一个“共同场”(lieu commun，在技术性意义上此词为 topos[①]）来说，也就是对于描述事物的虚荣来说，这是一个很好的位置。老人到了旅途终点，只能咏叹过去：爱情，荣誉，简言之，世界。这类虚荣主题，《朗瑟的生平》中绝不少见。往往我们还以为是在读旧约《传道书》：“社会早已消失。多少人在追随着你！舞池地板建筑在死者灰烬之上，而坟墓在欢乐的步伐旁增长……昔日的痛苦今日安在？今日的快乐明日将在何方？”于是，在此不停的铺伸之中我们看到人类虚

① 可译为“论型”。——译者注

荣的古典修辞工具：褪色的爱情（参见关于情书的著名段落）、坟墓、废墟（罗马）、荒芜的城堡（沙波尔）、逝去的王朝、蔓延的森林、被遗忘的美丽妇人、迟暮的才女，我们差不多已经听见了她墓门的封闭声。这本书对于夏多布里昂自己来说，也许是永不会枯萎的。

然而，在古典文学和基督教文学中如此常见的警示类主题，在现代作品中几乎消失了：老年不再是一种文学的年龄；老年人极少成为小说的主人公。今日，使我们动心的是孩童，对我们有诱惑力、使我们不安的是青少年。不再存在有任何老年的形象，不再存在有老年的哲学，也许因为老人是不受欢迎的。但是这样一种形象可能是令人心酸的，就表现被遗弃的存在情境而言，老人的形象肯定更甚于孩子的形象，而和青少年的形象实际上不相上下。《朗瑟的生平》的明显主题是老迈，它可以像一部爱情故事一样动人心弦，因为老年（这是漫长的折磨，米什莱说）像爱情一样是一种疾病：夏多布里昂苦于衰老（相对于古典论型来说，这是新的主题）。对他来说，老年有着自己的一贯性，它像一具陌生的身体一样存在着，笨拙、伤感、而且老人与其衰老维持着一种魔术般的关系：一种持续而变化的隐喻，赋予它一种真实的素质，既染有颜色（它是夜间旅游者），又发出乐音（它是寂静之地）。《回忆录》中弥漫着的衰老之叹，在这里于是凝缩为孤独的朗瑟形象。因为，自愿离群索居者，易于被等同于被世界所遗弃者：使写作得以存在的梦幻，消除了主动和被动声音间的区别；离弃者和被遗弃者在此合而为一：因此夏多布里昂才能成为朗瑟。

夏多布里昂在信仰皈依前的 29 岁时写道："让我们彻底死亡，以免在他界受难。此生应该纠正生存的愤怒。"老年正当趋死于中

途，老年是尚未对死亡加以否定的死亡。此一矛盾有另一名称：无聊（谈到老年的 Rambouillet 夫人时说："很长时期以来她已不再存在，至少是已在打发无聊的日子了。"）。无聊是时间多余、生命多余的表现。被遗弃之感弥漫于掩饰在怜悯之下的《朗瑟的生平》书中（上帝成为谈论虚无的一种方便工具），在此被遗弃之感中我们体认出一种少年的主题：生命曾折磨过我——我在此世界上做什么？在此这一深沉的存在性的（甚至于是存在主义的）情绪中，披着基督教外衣的《朗瑟的生平》暗示了恶心（Nausea）观念。此外，这两种体验具有同一结果：写作；只有写作能赋予平凡事物以意义。区别则在于，存在的被遗弃性是以超越了年龄的形而上学方式加诸人类的。因此，夏多布里昂是特别与一个过去的时代、与他的记忆的存在相关的。当记忆显示为一个完全的再现系统时（有如《回忆录》的情况），生命结束了，老年开始了，它属于纯时间层次（我除了时间什么都不是了）。然后生命不再由生理而是由记忆来支配。一旦记忆能够协调、能够建构之时（当还在青年时期时，这是可能发生的），存在变成命运，但也因此走到终点，因为命运只能在先前的过去中被联结起来，它是一个被封闭的时间。作为把生命转变为命运的目光来说，老年赋予生命以一种本质，但生命也就不再是生命了。这一矛盾情境使活到老年的人，有一种双重存在（夏多布里昂谈到朗瑟的超越生命），他永远不会达到一种完全的存在；先是幻想，然后是回忆，但总之永远不会是占有：这是老年的最后绝境。事物只有在其不存在时才存在："往日已逝，你将不会复生；而如果你能复生，你难道能够重新找回那曾装饰过你生命尘埃的魔力么？"回忆，最终成为朗瑟的重要主题，拥有回忆的这位宗教改革者也有双重生命：世俗的和修道院的。因此，回忆是一种既使人

108

激奋又使人伤心的行为；回忆的热情，只有当回忆最终达至一种基本稳定的行为时，才会宁静下来，这就是写作。对于夏多布里昂来说，年老是与一种作品的观念紧密相连的。他的《朗瑟的生平》被预感为其最后的作品，而且有两次他都自比于在罗马（废墟之都）将死的、在自己最后画作中消除了神秘性和欠缺性的普桑；未完成的作品也比完成了的艺术要美，因为它是时间的颤动。回忆是写作的开始，反过来，写作是死亡的开始（不论开始写作时多么年轻）。

看起来这就是《朗瑟的生平》开始时表达的体验：一种不愉快的热情，不是由于变老，而是由于是老，是存在于纯时间一侧的完完全全之过去，在此沉寂之地（写作不是说话），真正的自我从远处、从早先时代浮现（夏多布里昂根据他此后能够引证自身一事，来衡量其生命的痛苦）。我们理解，这样一种开端迫使夏多布里昂不断地进入这位宗教改革者的生活中去，虽然他起初只想作为他的忠实的传记作者。此类交错性表达似乎颇为平凡：不将自己投射于传主又如何能对其加以叙述呢？但是准确来说：实际上夏多布里昂的介入根本不是自我投射性质的（或者至少可以说，他的自我投射属于非常特殊的一类）。当然，在朗瑟和夏多布里昂之间存在着类似性；还不谈一种共同的“高度”，朗瑟的俗世隐退（他的皈依）增加了年老所（神秘地）加予夏多布里昂的与世分离的程度：两人都有一段逝去的生命。但是朗瑟的已逝生命是可沉默以对的，对他来说回忆（关于他的辉煌的、文学的、情爱的青年时代）的确只能通过夏多布里昂的声音说出，而后者必须为两个人进行回忆。因此这种彼此间的相互交织不是出于感情上的需要（夏多布里昂实际上对朗瑟甚少持有同情之感），而是出于回忆上的需要。夏多布里昂

虽介入了朗瑟的生活，因此并非是涉及全面的、严肃的、富于想象的，简言之，“浪漫的”（特别是，夏多布里昂并未通过歪曲朗瑟的手法以便置身其内），而是正相反，断断续续的、不连贯的。夏多布里昂并不投射自身，而是把自己强加予对方，但是由于其话语显然是直线性的，而且由于任何同时性运作对他而言都是困难的，作者只能以片段的方式强行闯入一个并非自己的生命。《朗瑟的生平》不是一部完整铸造的作品，而是一部断续集成的作品（我们喜爱它的连续性之“失败”）。宗教改革者的主线，由于叙述者的突如其来的回忆，而不断地、虽然每次都是暂时地、被截断了：朗瑟在地震后来到 Comminges 地区：因此夏多布里昂来到格林纳达；朗瑟翻译了圣多罗修斯：夏多布里昂在雅法和加沙之间见到了这位圣徒曾经住过的沙漠；博絮埃和朗瑟在晚祷后一同在拉·特拉普修道院散步：“我敢于随着步伐产生亵渎，步伐使我梦想到莱纳堤岸，在那里博絮埃和朗瑟彼此谈论着天国的事物”。圣哲罗姆企图把他的思想淹没在汗水中，沿着死海负沙而行。“我在心灵的重负下穿越过大草原。”断续的重复性与一种融和，以及，按照目前的意义，与一种“创造性”相反，在此断续的重复中存在有某种令人不满足的东西，一种奇怪的潜流：自我是不可忘却的。朗瑟不是吸收了夏多布里昂，而是间隙性地对其加以揭示：没有哪位作家可如此有限地摆脱自身。在《生平》中存在有某种由碎片组成的坚硬之物，这些断片被联结在一起，但没有被融化为一体。夏多布里昂并未把朗瑟连接成整体，而是常常把他截断，因此预示了一种片断性文学，据此，必然分离的意识（作者的和角色的意识）不再虚伪地借助于同一种复合的声音。在夏多布里昂那里，作者以自身的孤独开始：作者不是他的角色；二者之间的距离被建立起来，夏多布里昂假定着

110

此距离的存在，却并未对其屈从；因此我们看到那些赋予《朗瑟的生平》以其特殊魔力的重复和曲折表现。

被切割的头颅

《朗瑟的生平》的确是以一种非正规的方式写出的。当然，四个主要部分大致遵照着时间顺序：朗瑟作为俗世青年，他的皈依，他在拉·特拉普修道院，他的死亡。但是如果下降到那些风格学中仍然如此定义不善的话语内之神秘单元层次时，即在字词和章节之间的中间性层次（有时是一个句子，有时是一个段落）中，就会发现连续出现的意义分裂，有如夏多布里昂总是禁不住要突然转向“另外的事物”（因此作家成了一个*心不在焉者*?）。这种失序情况在他素描人物（在《朗瑟的生平》中为数甚多）时十分明显。我们永远不知道夏多布里昂会在何时谈论何人，他的离题议论是不可预测的，离题议论和叙事主线的关系，永远是突如其来的和单薄的。在朗瑟作为投石党人的青年时期，夏多布里昂在几个场合谈到雷斯主教。但对雷斯的描写只是在投石党运动过去很久之后，即在朗瑟某次去罗马的旅途中。对于他所倾慕的17世纪，夏多布里昂谈到*事物还未被分类的那个时代*，以此暗示着古典主义具有的深刻*巴洛克风格*。《朗瑟的生平》也沾有某种*巴洛克风*（我们不按其历史严格性使用此词），因为作者打算把这些成分结合起来而并不按照古典法 111 则来组织它们。夏多布里昂在行文中赞美断裂和分岔。这种现象严格说来不属风格学范畴，因为它可能超出了简单句的限度，但我们仍可给予它一个修辞学模型：*错格法*（anacoluthe），它既是组织的一次断裂，又是一种新意义的突现。

我们知道，在一般话语中字词间的关系，依从于某种概率性。

夏多布里昂把这种一般概率性缩小了。在 Marcelle de Castellane 的生活中出现水藻（algue）这个词有多大可能性呢？但是夏多布里昂在谈到这位年轻妇人死亡时突如其来地说："这些英国女孩把自己绑在岩石的水藻上，在海滩淹没了自身。"年轻的朗瑟是希腊学的奇才：但与手套（gant）这个词有什么关系呢？而此关系在两个字词中显示出来（耶稣会会士 Caussin 通过把他的文本藏在手套下来考验这个孩子。）通过此刻意安排的写作裂隙，永远有某种令人惊讶的东西（水藻，手套）突现到话语中来。因此，文学语言（此处所关心者），像是一堆数量众多的、华丽的碎片，一处亚特兰蒂斯海滩的断片残积，在那里字词充满着色泽、气味、形式，简言之，充满着质素（qualités），而非充满着观念；就像是一种直接的、未被思索的世界之辉煌在闪烁着，对此没有任何逻辑性能够使之灰暗、使之平淡下来：字词像是挂在无关紧要的叙事之树上的可爱果实一样，作家之梦幻亦然。我们可以把使人惊愕的错格手法看作夏多布里昂的象征标志，他在描述雷斯时以此方法谈到橘树（"在 Saragossa 他看见一位牧师独自行走，因为他刚掩埋完一个因鼠疫死去的教友。在 Valencia 橘树形成一道路旁的围墙，雷斯呼吸着也曾为 Vannozia 呼吸过的空气"）。同一语句引导出多个世界（雷斯，西班牙），他却能毫不费力地把它们连接在一起。通过此强烈错格法，话语实际上是按照某种深度建立起来的：人类言语似乎在回忆、引发、接受着另一种语言（上帝的语言，如柏拉图《克拉底鲁篇》中所说）。实际上，错格法本身只是一种秩序，一种理性（ratio），一种原则。夏多布里昂或许创始了一种新的逻辑，一种完全现代性的逻辑，其运作子（opérateur）为言语特有的、极端的快速性（rapidité），如无此类手法，梦幻将不可能弥漫于我们的文学。这种 *112*

强烈的并置法（parataxe），这种不加明示的连接作用，对于一般意义机制来说当然具有极其重要的后果：错格法迫使我们去寻找意义，它令意义“颤动”（frissonner）而不使其静止。从雷斯到 Valencia 的橘树，意义在来回游荡而不停息。一种新的间断，一种新的迸发，把我们带到西班牙马略卡岛，在那里雷斯“听见修道院门旁虔诚的女子在唱歌”：这里有什么联系呢？在文学中一切就是这样被给出（donné）以供领悟，虽然就像生活本身一样，最终什么也未被悟解出来。

的确，错格法把我们引向一种距离诗学。我们通常相信，文学的努力在于寻找近似性、对应性、貌似性，而作家的功能在于把人和自然在一个单一世界内连接在一起［我们可称此为作家的谐和性（synesthésique）功能］。但是，隐喻这个文学中的基本修辞格，也可被理解作一种有力的抹除（rature）工具。特别在夏多布里昂这里，抹除手法随处可见，隐喻表示临近性，但也可表示两个世界间、两种浮动语言间的不可沟通性；二者既被连接又被分离，好像其一仅仅不过是对其他的怀恋似的。叙事提供着文字性成分，它们按照隐喻的方式突然被黏结、被扬起、被拉开、被分离，然后被抛弃给轶事传闻的自然性领域，而引进的新的字词，如我们所见，强力地，毫无准备地，通过强烈错格法，突然呈现了一处不可还原的异他领域。夏多布里昂谈到一位将死的僧侣之微笑时说：“好像他听见这头无名鸟在安慰着克什米尔山谷中的旅人似的。”在另一段，他说：“谁诞生，谁死去，谁在这里哭泣？沉默！高空中的这只鸟，展翅飞向他方。”对夏多布里昂来说，隐喻从不使对象更靠近我们，而是使世界分离。从技术上（因为谈论技术和谈论形而上学是一回

113 事），今日我们会说隐喻并不相关于单一的能指（像在诗学比较中

那样)，而是，在扩展到话语的大单元时，隐喻参与着组合段的生命本身；语言学家告诉我们，组合段永远靠近着言语。区分事物的女神，夏多布里昂使用的这个重要隐喻，永远是乡恋性质的；甚至当它似乎在影响扩张之时，仍旧使人默默地（mat）留在自然之中，并最终使其摆脱一种有关直接真实性的自我欺瞒：例如，不可能谦逊地谈到自己。夏多布里昂所运用的最后一种伎俩是，并不对此不可能性予以克服，而是通过把我们引向别处来设法对其超越："对我自己，尽管我可能喜爱我的虚弱身体，我清楚了解，我将不可能超越我自己的生命。在挪威海岛上挖出了一些有雕饰的罐子，带有不可破解的文字。这些骨灰属于何人呢？海风一无所知。"夏多布里昂知道他将超越他的生命，但是他想让我们听到的并不是一种不可能的谦逊表白。罐子，挪威海风，对我们倾诉的是某种夜曲中的、雪地中的景物，某种持久的、灰色的、冷酷的悲伤，简言之，某种难以忘却的东西。因此，文学只不过是某种迂回表现法，人在此表现中会失去自身；文学在区分着，在迂回表达着。来看一看Lamballe 夫人之死吧："她的生命飞逝，就像卢昂河渡口的麻雀一样，受了致命重伤，俯身飞向已经超重的小舟上去。"这段描述遂使我们如此奇怪地远离了法国大革命。

这似乎就是修辞学及其诸修辞格的主要功能：同一时间，让我们理解到其他事物。《朗瑟的生平》是一部文学作品（不是，或不只是一部卫道式作品），它使我们远离宗教，而且在这里迂回表达法是通过一种修辞格——对偶格（antithèse）来表现的。卢梭说，对偶格像语言一样古老；而在由对偶格彻底组织的《朗瑟的生平》中，对偶格不只是用作一种指示手段（信仰颠倒了生命），它也是作家在时间中具有的真实"重复的权利"。夏多布里昂的长寿，使

其可把年老作为一种形式加以运用，他不可能满意于朗瑟的“客观的”皈依事实。在给予其生平以一种受节制的言语的形式（文学的言语）时，传记作者必然要把它分为一种（俗世的）在前和一种（孤独的）在后，以相应于一个无限的对立系列。为了使这些对立严格，必须借助一种精确的、细薄的、尖锐的和决定性的事件，将它们分离，有如山脊将风景截然一分为二。夏多布里昂在朗瑟的情妇被砍头一事中，找到了这个事件。作为情人、作者、战士，简言之，作为一名俗世男子，朗瑟某晚田猎后返回时看见情妇的头颅摆在棺木旁，他一句话未说就立即冲向凶恶的宗教：他于是在其形式和抽象性两方面实行着对立的运作。这个事件，直接来看，因此是诗学性的［“所有诗人都采取 Larroque 的版本（这是砍头的假设），而所有的宗教人士都拒绝它。”］。人们可以说，这只在文学中才有可能。在此没有对错问题，它属于一个系统，如无此系统，就不会有《朗瑟的生平》；或者至少可以说，无此系统，《朗瑟的生平》既不会与夏多布里昂有关，也不会与遥远的我们这些读者相关。因此，文学把一种永恒的可能性置换为一种偶然的真理。为了使朗瑟的皈依经历时间、我们的时间，它必须失去它自己的时延：为了被说出，它必须立即发生。因此，每一种放入语言的事物都不可能是辨证的：第三项——时间——永远是欠缺的。对偶格是历史上唯一可能的存留物。如果“一位伟人的命运是成为一位诗神”，她必定用比喻法进行表达。

塞根修士的黄猫

夏多布里昂在他的序言中对我们谈到了他的忏悔者，塞根修士，按照塞根的命令，作为一项忏悔性工作，他写出了《朗瑟的生

平》。塞根修士有一只黄猫。或许这只黄猫就是文学本身，因为如果笔记明确指涉一种观念，讲述一只黄猫就是讲述一只不被喜爱的、失而复得的弃猫，从而与修士生平的其他细节联系在一起，一切都可证实其善良和贫穷，这黄色也就是非常简单的黄色，它不仅通向崇高的、理性的意义，而且顽固地留在颜色的水平上（例如，对立于老管家的黑色和十字架的黑色）：说黄猫而不说弃猫，在某种意义上相当于那种把作家和书写匠区分开来的运作方式；不是因为黄色“创造了一种形象”，而是因为它为意图性的意义平添了一种魅力，使言语回归到一种意义的此界（en deçà）。黄猫表示着塞根修士的仁慈，但也表示得较少，正是在这里出现了文学言语的可议之处。这种言语在某种意义上具有一种双重的波长；较长的是意义波长（塞根修士是一个神职人员，他生活在贫穷之中，与弃猫相伴）。较短的波长不传达任何信息，除了文学本身：这是更具有神秘性的“波长”，因为由于它的存在，我们不可能将文学归结为一种可完全破译的系统：读解、批评，它不是纯粹的解释学。

115

夏多布里昂的生活主题，不限于严格的文学性活动，还包括政治、宗教、旅行，但纵观其一生，他在最充分的意义上只是一位作家：他很快把他（年轻时的）宗教皈依转换到文学（《基督教的守护神》）；他的政治信仰、他的苦难、他的生活亦然；他在我们的语言中充分地纳入了第二波长，后者终止了在意义和无意义之间的言语。当然，散文场景（prose-spectacle）[①]（像希腊人所说的）是非常古老的，它遍布于一切古典作品，因为一旦修辞学不再用作司法目的（这是修辞学的起源），那么它除了自身之外不指涉任何其他

---

① épidictique，“指示性风格”或“褒贬性风格”。——译者注

事物，而文学开启了一种神秘的所谓同语反复的（tautologique；黄色是黄的）语言。但是夏多布里昂有助于建立起一种新修辞学机制。直到晚近文学时期，言语场景（parole—spectacle；例如古典作家的言语场景）永远伴随着对一种传统的主题（论证）系统的依赖，后者可称之为论题式（la topique）系统。我们看到，夏多布里 116 昂转换了“虚荣修饰法”（vanitas）的论型，因此，老年对他来说成为一种存在性的主题。于是在文学中出现了一种新的问题，或者说一种新的形式：真实和场景的匹配问题。但不可解脱之境也紧逼而来。

《朗瑟的生平》极好地表现了这种不可解脱之境。朗瑟是一位不折不扣的基督徒。因此，在他自己的言语中，他应当是无记忆的，无回忆的，和无怨恨的。除此我们还可以增加上：无文学的。当然朗瑟修士进行写作（一些宗教性作品）；他甚至于具有一种作家的妩媚（从火中抽出手稿）。然而他的宗教皈依却相当于一种作家的自杀。年青时朗瑟雅好文学，甚至声名卓著；但成为修士并开始旅行之后，他“既不写作也不记日记了”（夏多布里昂写道）。然而对此文学的死亡，夏多布里昂必须给予一种文学的生命：这就是《朗瑟的生平》的矛盾，此矛盾具有一般性意义，它使我们超越了一种自我牺牲之宗教所加予的良心问题。每个写作的（因此也是阅读的）人，都在自身之内含有一个朗瑟，也含有一个夏多布里昂。朗瑟对他说，他的自我不可能承受任何言语场，或者说他已迷失于其中：说到我，必然就拉开一道帷幕，如其说是去揭示幕后（从此以后这已极不重要），不如说是开启了一种想象域的仪式。夏多布里昂则对他说，自我的痛苦、不适、欢快，简言之，他的自我存在之纯粹感情，只可能没入语言之内，“敏感的”灵魂注定卷入语言，

因此就是卷入这个言语场本身。大约两个世纪以来这一矛盾都在萦绕着我们的作家：因此我们幻想着会有某种不写作的纯作家。显然这并不是一个道德的问题，不是一个对此语言的强烈炫示表示赞成或反对的问题；反之，如克尔凯郭尔所说，因为语言是一般性的，它代表着道德范畴：作为绝对的个体，自我牺牲的亚伯拉罕必定要谴责语言；他注定了不再说话。现代作家不管是不是亚伯拉罕，他都必然要同时处于道德之外和语言之内；他都必然要用不可还原之物来创造一种一般性，要通过语言的道德一般性，去发现其存在的非道德性：此一危险的过渡就是文学。

117

文学的目的又何在呢？当用说黄猫代替说弃猫时，有什么作用呢？把老年称作夜间旅行者时意义为何呢？或者，为什么在谈到雷斯主教时要说出橘树围墙呢？Montbazon 的公爵夫人的被切下的头颅作用何在呢？为什么把朗瑟的（已经可疑的）屈辱转换为一种含有种种风格学（角色的存在风格，作家的言语风格）炫示手法的场景呢？这一套运作法，这种技术，我们永不可能避免在其中含有（社会的）不一致性，但它们的目的在于：减少苦难。我们不知道夏多布里昂是否由于写作了《朗瑟的生平》而获得某种欢乐，某种安慰；但是在阅读这部作品时，而且即使朗瑟对我们无关紧要，我们从中可理解到一种无用语言所具有的力量。当然，把老年称作夜间旅行者并不能一直有效地治愈衰老的悲哀；因为，一方面存在有真实的悲哀的时间，它只能导致一种辩证的（即无可称名的）结果；而另一方面，某种隐喻会突现着、闪亮着，而毫无接续的行动。但是这种字词的突现，可赋予我们的悲境以一种距离化的震撼：新的形式对于我们的苦难相当于一种净化之浴。虽然语言自存在以来就在损耗之中（在可称名的东西之外还会有任何情感么?），

但仍然是语言（虽然它是另外一种语言）可使悲怆表现得以更新。语言实现的这种距离化，只能产生一个名字（如果我们能够去除其挖苦性含义的话）：讥讽性（ironie）。相对于在此书中对其进行了连续描述的存在之艰难来说，《朗瑟的生平》是一部彻底讥讽性的作品（eironeia 意味着疑问）。我们不妨将其定义为一种在大量顺势疗法（homéopathique）中慎重形成的初始精神分裂症：这岂非就是将过分使用字词方法（一切写作都是夸张的）应用到顽固存在的受苦意志之上的某种“超脱法”（détachement）么？①

1965

① 作者为夏多布里昂一书《朗瑟的生平》所写的序言，巴黎：Vie de Rancé, Paris, Union générale d'éditions, 1965, Collection《10 x 18》。

普鲁斯特和名字

118

我们知道,《追寻逝去时间》[1] 是一部关于写作的故事。为了更好地理解该写作是如何解决的,现在来回顾一下这个故事并非无益,因为写作之解决预示着最终可使作家进行写作者究竟为何。

我们并不了解这部作品诞生的情况,虽然普鲁斯特的作品本身对此有所宣布,它大概相当于一部三幕戏剧。第一幕讲述写作之意志:年轻叙事者通过 Bergotte 的语言所获得的情爱欢乐,以及他通过描写 Martinville 钟楼时感受之快乐而省察到此意志。

---

① 此书有不同中译名,如《追忆似水年华》及其他,此处暂取 *La Recherche du temps perdu* 书名的直译。这部长达 3 000 页的小说,分为 7 卷,最后一卷为《时间复回》。——译者注

第二幕很长，因为它占据着《逝去时间》的主要部分，这一幕所谈到的是对写作的无能为力之感。无能为力，由三种意义，或可以说由三种不幸所构成。首先，Norture 赋予年轻叙事者一种使人气馁的文学形象：一种滑稽形象，因为他甚至还欠缺天赋来进行文学写作。其次，过了很久，第二种形象则使其更加沮丧：从 Goncourt 的《日记》中发现的既动人又可笑的段落，经比较之后，他亲身确认了自己欠缺把感觉转换为概念的能力。最后，一个最后的插曲，由于相关于自己的感受而不再相关于自己的天赋，反而更具严肃性，这个插曲永久地阻扼了他进行写作的可能：在久病之后乘火车去巴黎时，叙事者盯着田野间的三棵树，却对其美丽无动于衷。他于是得出结论说他将不再写作。他在伤感地摆脱了自己对一肯定无力履

119 行之誓言的一切义务之后，决定返回玩世不恭的生活，并参加了盖芒特（Guermantes）公爵夫人的一个午后聚会。在这里，通过一次由于放弃而获得的真正戏剧性的逆转，叙事者将就此重新发现了写作的力量。第三幕占据了《时间复回》的全部篇幅，它也包含三个片段。第一个片段由三个连续的令人印象深刻的部分组成：它们是三段回忆（圣马克教堂，火车上所见之树，Balbec 度假地），它们发生于他到达盖芒特旅馆时的三件小事（院内凹凸不平的石板，小汤匙的声音，仆人端来的南瓜粥）。这些回忆都是必须立即被把握的幸运契机，如果要把它们保留住或至少可被随时记起的话。在构成普鲁斯特文学理论主要部分的第二个片段中，叙事者系统地致力于探索所收到的记号，并因此去即时理解世界和“书籍”：作为世界的书籍和作为书籍的世界。然而一次最后的暂停，延迟了写作的力量：在观望客人时他好长时间丧失了视觉，叙事者惊愕地看到他们都变老了。“时间”，它使叙事者恢复了写作，却同时又成为将写

作收回的危险；他能够活得足够长来完成自己的作品么？是的，如果他能够同意退出世界，放弃世俗生活，以便保留住他的作家生命的话。

叙事者讲述的故事因此具有一种有关“接纳礼”的一切戏剧性特征，它相关于一个由三种辨证因素连接而成的真正秘仪祭祀：愿望（秘仪祭祀假定着一种揭秘作用），失败（它假定着危险、黑暗、虚无）和“圣母升天”（在这个失败的顶端他发现了胜利）。但是，为了写《追寻》，普鲁斯特在他自己的生活中经验了这个接纳礼模式：不成熟的写作欲望（早在中学时代即已形成），接着是一个漫长的、不是失败而是摸索的时期，有如真正独创性的作品都是经历过探索、放弃以及恢复，而本人并不自知的情形一样。与叙事者的情况相似，这种否定的“接纳礼”，可以说是通过某种文学经验来完成的：正像其他人的书籍，曾先使普鲁斯特入迷，其后使其失望一样，伯格特（Bergotte）和龚古尔（Goncourt）的书籍，也是先使叙事者入迷、接着又使其失望。这段“文学过渡”［借用菲利普·索莱尔（Philippe Sollers）的用语而稍加改变］，如此类似于接纳礼的历程，充满着黑暗和虚幻，最后借助以下部分予以完成：模仿作品（没有什么比模仿作品更能证明迷惑和解除迷惑作用的了），强烈的迷恋［（拉斯金（Ruskin）］和争执（圣-伯夫 Sainte-Beuve）。于是普鲁斯特走向《追寻》（我们知道它的几个片段已经出现在他的[1]《反对圣-伯夫》［Contre Sainte-Beuve］中了），但此作品还未曾达到“拿下”（prendre）的地步。主要的单元已经存在（人物的

120

① 《反对圣-伯夫》是其未完成的处女作。——译者注

关系[①]所凝结成的片段[②])，它们像万花筒一样尝试着种种组合方式，但那种使普鲁斯特得以连续写成《追寻》、把诸片段聚拢为一体的行动尚付阙如；从1909年到他死去，以离世索居为代价，他的个人生活如此类似于在《时间复回》末尾中叙事者本身的情况。

我们在此并不打算按照普鲁斯特的生平顺序来解释其作品。我们只关心内在于话语本身的行为（因此是诗学性的、而非传记性的行为)，不论话语是叙事者的还是普鲁斯特的。但是，支配着两种话语的这一同态关系（homologie）显然要求一种对称的结局：通过（在叙事者处）回忆形成的写作，应该对应于（在普鲁斯特处）某种类似的发现，后者，在其最近的连续性实践中，适宜于最终形成《追寻》的全部写作。那么，什么是偶然事件呢？它不是传记性的，而是创造性的，它把已然构想、试验、但还未写出的东西集成为一部作品。什么是其中的新黏合剂呢，它可赋予如此多散乱的、不连续的单元以组合段的同一性？使普鲁斯特能够讲述他的作品的原因何在呢？简言之，对称于叙事者在盖芒特的上午对回忆进行的探索和利用过程，作家究竟发现了什么呢？

121 叙事者话语和普鲁斯特话语是同态型的（homologues)，而非模拟型的（analogues)。叙事者<u>将要</u>写作，但此未来式使叙事者停留在一种存在之秩序中，而非停留在一种言语之秩序中。他与其交手的对象是心理学，而非技术学。普鲁斯特则相反，作为作家，他与其交手的是语言学范畴，而非行为范畴。回忆属于指涉性世界，后者不能直接成为话语的单位，普鲁斯特所需要的则是某种严格诗学性的因素（在雅各布森赋予此词的意义上)。不过这个语言学特

---

① 例如：Combray夜晚的不速之客将是斯旺；女子小乐队的情人将是叙事者。

② 例如：早上阅读《费加罗报》，报纸是由叙事者的母亲拿给他的。

征，像回忆一样也必须具有构造小说对象之本质的力量。但是存在有一个语言单元类，它在极高的程度上具有此连续性力量，这就是专有名词类。叙事者在回忆中识别出专有名词具有三种属性：本质化之力（因为它只能指示一个所指者），引述之力（因为人们在说出它时可以为包含在其内的一切本质任意定名），探索之力（因为当人“展开”一个专有名词时有如在进行一次记忆）。在某种意义上，专有名词就是记忆的一种语言形式。同理，“展开”《追寻》的（诗学的）事件，就是去发现名字。显然，自从 *Contre Sainte-Beuve* 以来，普鲁斯特已经在处置某些名字（Combray，Guermantes），但只是在 1907—1909 年期间他才大体上为《追寻》构成了一个人名系统：发现了这个系统以后，小说的写作很快就进行下去了。[①]

普鲁斯特的作品描述了一种规模巨大的、不停顿的探索。[②] 这一探索（在爱情中，在艺术中，在浮华社会中）永远认定两种因素：虚幻和欺骗。从这两种因素中产生出写作之真理。但是，在真 *122* 理出现之前的梦幻与苏醒之间，普鲁斯特的叙事者必须完成一项意义含混的任务（因为通过误解才能通向真理），这就是坚持质询记号的问题：从艺术作品中产生的记号，从所爱的事物中产生的记号，从常去之地产生的记号。专有名词对他来说也是一种记号，但当然不是一种简单的指号（indice），后者不意指（signifier）而是指

---

① 普鲁斯特曾经对自己的专有名词理论谈到过两次：在 *Contre Sainte-Beuve* 中（第 14 章：“人物的名字”）和在 Du côté de chez Swann《在斯旺这一边》中（第 2 卷，第 3 部分：“地方的名字：名字”）（《追寻逝去时间》第 1 卷和第 3 卷书名中所用短语“du côté de”的确义，研究者多有争议。按小说内容，应具“道路”、“方向”、“方式”之类意思，表示两种不同人生观和生活方式。本译文对分卷书名，暂采取已有中文译本的直译法。——译者注）

② 德鲁兹在其杰作《普鲁斯特和记号》（巴黎，P. U. F.）中对此进行了论述。

示（désignerait），如从皮尔士到罗素所惯用的这些概念所说的那样。专有名词像记号一样，也经受一种探索，一种破译：它既是一种"环境"（在生物学的意义上），也是一种珍爱的东西；对前者来说，它须沉浸于环境之内，无限地渗入它所承担的一切梦幻之中[①]；对后者来说，它被压缩，被熏香，要被安排成像一束花似的展开着。[②] 换言之，如果这个名字（从此以后我们将称之为专有名词）是一个记号，它会是一个庞大的记号，一个永远充满着庞杂语义厚度（épaisseur）的记号，对此记号的任何使用，都不可能将其还原、铺平，这正好与普通名词相反，因为后者按照组合段规则只能提供一个意义。普鲁斯特的名字本身，在一切情况下都只相当于字典内的一个完整栏目：盖芒特（Guermantes）名字立即包括记忆、习惯、文化所可能赋予它的一切内容。它并不接受任何选择性的限制，它所在的组合段对它无关紧要。因此，在某种意义上，它是一种语义学怪物，因为，尽管具有普通名词的一切特征，它却能存在于和作用于任何投射性规则之外。这就是它作为"超语义性"（hypersémanticité）现象的位置所付出的代价（或惩罚）[③]，而且这也使它当然地更接近于一种诗学语言。

123 按其语义厚度（我们几乎可以说按其"分层性"［feuilleté］表达），普鲁斯特的名字提供了一种真正的意素（sémique）分析对象，

---

① "……不要把名字看做一种不可达到的理想，而应看做一种我将沉浸于内的实在环境。"（《在斯旺这一边》，第 2 卷，236 页，巴黎，Gallimard，1929）

② "……巧妙地除去习惯的外衣，在其最初呈现的新鲜中审视盖芒特这个名字……"（*Contre Sainte-Beuve*，Gallimard，1954，p. 316）

③ 参见 U. Weinreich："On the Semantic Structure of language"（"论语言的语义结构"），载 J. H. Greenberg：*Universals of Language*，2ed.，*Cambridge*，Mass，The MIT Press，1966.（《语言的普遍项》，1147 页，第 2 版麻省理工大学出版社，1966），147 页。

对此而言，叙事者本身永远必须予以假定和描述：他所谓的名字的不同“形象”[1] 是真正的意素（sémes），它们具有语义学的充分正当性，尽管具有想象的特征［这再一次证明区分“所指”（signifié）和“所指者”（référent）是多么必要］。名字盖芒特（Guermantes）于是包含了若干基本概念（primitives——让我们借用莱布尼兹的这个词）：“一个没有厚度的城堡塔楼只是一束橘色光线，在其顶端处城堡主和夫人决定着他们的臣仆的生死”；“一个黄色的、带图饰的塔楼历经岁月流逝”；盖芒特家族的巴黎宅邸“明亮得就像它的名字一样”；在巴黎中部一座封建主城堡，等等。这些意素当然是一些“形象”，但在高级文学语言中，它们都是纯粹“所指”，即被用来指示着一个完整意义系统的语言结构（langue）之所指。这些意素性形象中的一些是传统性的，文化性的：帕尔马（Parma）不意指着有13.8万居民的波河旁的艾米里城；这两个音节的真正所指包含两个意素：司汤达的甜蜜和紫罗兰的光泽。[2] 其中另外一些是个别的，纪念性的：巴尔贝克（Balbec）有先前叙事者所说的两个字词作为其意素，一个由勒格兰丁（Legrandin）所说（巴尔贝克是在地球另端的一处风暴），另一个由斯旺所说（他的教堂是半诺尔曼哥特式、半罗马式的），以便使这个名字永远同时有两个意义：“哥特式建筑和海上风暴[3]”。每一个名字于是都有它自己的意素谱（spectre sémique），它依照读者的时代顺序而随时处于改变之中；读者在增加着或减少着其组成成分，正像历时性中的语言结构所做

---

① “但是后来，我在同一名字在我心中的时延中连续发现了七、八种不同的形象……”（《在盖芒特这一边》）

② 参见 *Du côté de chez Swann*，前引版，II卷，234页。

③ 同上书，230页。

124 的那样。名字实际上是可催化的（catalysable），人们可以充实它、扩大它，把它在无限添加之中的意素结构内的缝隙逐一填满。专有名词的这种意素扩大作用（dilatation）也可以用另一种方式定义：即每个名字都包含着若干“场景”（scénes），它们首先以一种不连续的、反常的方式产生，然后只要求被聚集成一段小故事，因为故事讲述永远只是按照一种换喻过程把全部场景中的若干单元连接起来：因此，Balbec 揭示的不仅是几个场景，同时也是一种运动，此运动把诸场景按照同一个叙事组合段结合起来，因为它的诸混杂音节无疑是在一种老旧的发音方式中产生的：“我无疑在旅店店主那里再次听到它，店主给我端来加奶咖啡，带我去看教堂前汹涌的海浪，我觉得他拥有一副古代法国传奇中人物具有的那种好争论的、严肃的中世纪人面容”①。由于专有名词禀具一种无限丰富的催化作用，因此，在诗学上，可以说，整部《追寻》都是从几个名字中产生的。②

但是，这些名字的选择或发现，必须慎而又慎。在普鲁斯特的名字理论中出现了一个重要的问题，如果说不是语言学的问题，至少也是符号学的问题：记号的理据性（motivation）问题。当然，这个问题多少是人为性的，因为它实际上只是针对小说家提出的，后者有自由（但也有义务）去创造既新颖又“准确”的名字。而实际上，叙事者和小说家按相反的方向走着同一路径。叙事者相信他可从所与的名字中破译出在能指和所指之间，在 Parma 的声音色调和其内容的紫色甜蜜性之间存在的某种自然的类似性。而小说家由

---

① Du côté de chez Swann，前引版，II 卷，234 页。

② “这个 Guermantes 像是一部小说的框架”（Le Côté de Guermantes，I，p. 15，《在盖芒特这一边》）。

于必须发明出同时具有诺曼底、哥特和季风等特点的地点，就应该在音素总谱中寻找某种与这些所指之集合相对应的声音。叙事者在解码，小说家在编码，但均相关于同一系统，而此系统从某一方面说即是一个具理据性的（motivé）系统，它建立在能指和所指之间的一种模仿性关系上。编码者和解码者在此可能均接受了克拉底鲁斯的断言："名字的特性在于代表实际事物。"普鲁斯特只是把小说家的一般艺术方法加以理论化，对他而言，专有名词是一种模拟（simulation），或者像柏拉图所说（不无可疑），一种"假象效应（fantasmagorie）"。 *125*

普鲁斯特所提出的理据性有两类：自然性的和文化性的。前者来自象征语音学。[1]

我们无须在此重新讨论这个问题（以前曾称之以为模仿性的和谐），讨论过这个问题的人士包括：柏拉图，莱布尼兹，狄德罗和雅各布森。[2] 我们在此只需引述普鲁斯特下面这段文字，它不那么为人所知，但也许和兰波（Rimbaud）的"元音的十四行诗"一样确当："……Bayeux，在其高贵的红围边中看起来如此之崇高，其顶端由其最后音节的古旧金色所照亮；Vitré，它的闭音符使破旧玻璃窗配上了菱形的黑色木框；美妙的 Lamballe，在白色中，从蛋壳黄变为珍珠灰；Coutances，诺曼底一处教堂，它的尾部双元音，沉浊而发黄，顶端处有一个奶油色塔楼"，等等。[3] 普鲁斯特的例子，

---

① Weinreich（同前）指出语音象征主义来自记号的超语义性（hypersémanticité）。

② 柏拉图：《克拉底鲁篇》；莱布尼兹：《新哲学论集》（III，2）；狄德罗：《致聋哑人的信》；雅各布森：《普通语义学论集》。

③ 参见《在斯旺这一边》，前引版，II，234 页。我们注意到普鲁斯特所说的理据性不只是音位学的，有时也是图像学的。

表现出自由性和丰富性（它不再是一个把“i/o”对立归结为传统的“小/大”对立或“尖/圆”对立的问题，像人们通常所做的那样：普鲁斯特在此所描述的是一个语音记号谱系），它们明确表明语音学理据性不是直接被给予的；解码者在声音和意义之间插入一种一半是物质性、一半是抽象性的中介概念，它像是一把钥匙似的管理着从能指到所指之间的、某种意义上被变窄了的通道。如果 Balbec 按类似性意指着一波冲天的海浪、一块陡峭的岩石，以及一座高耸的教堂，这是因为我们具有一种中继（relais）概念，即以粗质性（rugueux）为中继，它涉及触、听、看等官能。换言之，语音学的理据性要求一种内在的命名作用：语言悄悄返回一种——神秘地——假定为直接性的关系。多数似乎是理据性的关系，都基于一种如此传统性的隐喻（粗质性应用于声音），以至于它们不再被这样感觉，而是完全转换到指示作用（dénotation）一侧。然而理据性的决定，是以一种古老的语义反常性，或可以说，古老的违反性，为代价的。因为，很显然，对于隐喻来说，我们必须重新接受象征的记音法现象，而且只研究一者而不研究另一者是无用的。普鲁斯特为这种配合性研究提供了一种很好的材料。他的声音理据性在几乎每一个例子中（也许除了巴尔贝克）都含有一种声音和颜色之间的等价性：ieu 是古旧金色，é 是黑色，an 是黄色，淡黄色和金色（在 Coutances 和 Guermantes 中），i 是紫色。① 在此我们看到一种显然是一般性的倾向：问题是，把某些属于视觉的特征（特别是属于颜色的，因为它同时具有振动的和细微变化的性质）转移到声音方面去，简言之，也就是使由意义区分产生的某些潜在类别间的对

① “Sylvie 的颜色是紫色，紫色天鹅绒上的那种玫瑰紫色……而这个名字本身，它的两个 I 的紫色——Sylvie，真正的火之女。”（*Contre Sainte-Beuve*，前引版，195 页。）

立中性化（但是这种意义区分是历史性的还是人类学性质的呢？我们的"五种官能"是从什么时代、从何处产生的呢？关于隐喻的一种革新的研究，此后或将考虑普通语言学所证实的名词类别总表）。归根结蒂，如果语音理据性含有一种隐喻过程、也就是含有一种违反作用的话，这种违反作用就会也发生于可靠的过渡点上，如发生在颜色上：因此毫无疑问，普鲁斯特提出的这些已经相当成熟的理据性手法，似乎是"言之有据的"。 *127*

此外还存在有另外一种理据性类型，后者更具"文化性"，因此更类似于我们在语言中发现的那种理据性：这种类型实际上既支配着那种排列在一种词素模型上的新词清单，又支配着那种受到一种语音模型"启发的"专有名词清单。当一位作家发明了一个专有名词后，他实际上受到一种理据性规则的支配。此规则与打算创造一个公共名词的柏拉图的立法者一样：他在某种意义上必须"摹写"事物，由于这显然是不可能的，他必须至少摹写语言本身在创造一些名词时所使用的方式。公共名词和专有名词在创造前的等价性，可由一个极端的例子很好地说明：在此例子中作家自称使用着通常的字词，然而它们却完完全全是他所发明的。乔埃斯和米肖（Michaux）就是如此。在亨利·米肖的《旅行到大加拉巴尼》中，像 arpette 这个词没有任何意义（原因不必赘述），但却又充满一种冗长的意义，这不仅是由于其语境之作用，而且也是由于它遵从一种法文中十分通行的语音模型。[①] 普鲁斯特的名字也是一样。不论

---

① Delphine Perret 在其专著 *étude de la langue littéraire d' après le "Voyage en Crande Garabagne" d' Henri Michaux*，《亨利·米肖的〈旅行到大加拉巴尼〉的文学语言研究》，Paris，Sorbonne，1965—1966（巴黎，索邦，1965—1966）中，从语言学观点对这些发明的字词进行了很好的分析。

Laumes，Argencourt，Villeparisis，Combray 或 Doncières 是否存在，它们都具有（要点正在于此）我们称之为一种“法语可能性”（plausibilité francophonique）的性质，即它们的真正所指是：法国，或更准确说，“法兰西性”（francité）。它们的记音法，以及至少同样地，它们的图像表示法（graphisme），都是相应于特别与法国地名表有联系的声音和字母之组合来拟制的：正是文化（法国文化）加予名字以一种自然的理据性。所模仿的内容当然不存于自然界，128 而是存于历史中，而此历史如此久远，它所构成的语言，像是一种真正自然一样从其中产生出来，这个自然就是模式和理由之根源。因此，专有名词，特别是普鲁斯特的名字，都有一共同的意义：它至少意指着民族性，以及与其相联系的一切形象。它甚至于可以指涉更特殊的所指，像是巴尔扎克小说中所说的“外省”（如其说作为地区，不如说作为环境），或者像是普鲁斯特小说中所说的社会阶级：当然不是以其贵族示意词缀这类粗简方式，而是根据一套庞大名字系统机制，此机制由两种对立性连接作用构成，一方面是贵族和平民之间的对立、另一方面是由在不发音的最后字母上的长元音（尾音节可以说由一种拖长的元音构成）和突发短元音之间的对立。一方面是 Guermantes，Laumes，Agrigente 的聚合体，另一方面是 Verdurin，Morel，Jupien，Legrandin，Sazerat，Cottard，Brichot 等构成的聚合体。①

---

① 在此所论及的当然只是一种倾向，而非一种法则。另一方面，我们知道此处所说的长元音和短元音，不是用在严格语音学意义上的，而宁可说只是理解为一种通常印象，它们大部分基于法国人由于自己学术文化、尤其是书写文化而被人们熟悉的图像标记方式，以至于可在阳韵和阴韵之间存在着武断的对立性，前者可被视为短元音，后者可被视为长元音。

普鲁斯特的名字标记法似乎是这样组织的，它似乎最终构成了《追寻》的开端：对普鲁斯特来说是在拟制名字系统，对我们来说是在把握小说的基本意指方式、它的记号框架、它的深层句法。因此我们看到，普鲁斯特的名字充分运作于记号的两大维面上：一方面，它可以单独地、“在自身”被读解，像是一个完整意指过程（Guermantes 包含着若干修辞格），简言之像是一个本质（一个“原初的实体”，普鲁斯特这样说），或者也可以说，像是一种不在（absence），因为记号所指物并不存在。[①] 另一方面，它通过其同类词语承担着换喻关系，为故事奠定着基础：斯旺（Swann）和盖芒特（Guermantes）不只是两条道路，两个方面，它们也是两种记音法，正像 Verdurin 和 Laumes。如果在普鲁斯特那里专有名词具有这种普遍功能，大致可概括整个语言，乃因它的结构符合于作品的结构：一步步进入名字的意指过程（就像叙事者一直在做的那样），这就是开始进入世界，这就是学习如何破译其本质：世界的（爱情的、尘世的）记号，是由与其各种名字相同的诸阶段所组成。在事物和其表象之间展开了梦幻，正如在所指者（référent）和其能指（signifiant）之间插入了所指（signifié）一样：名字什么也不是，如果我们不幸把它直接与其“所指者”相联结的话（在现实中盖芒特公爵夫人又是什么呢?），也就是如果我们忽略了它所含有的记号性质的话。因此，所指就是想象作用之位置，无疑这正是普鲁斯特思想的新颖之处，这也就是他为什么，极具历史意义地，改换了现实主义古老问题的理由；现实主义，在他之前，只是运作于所指者层面：作家不是处理事物和其形式的关系（在古典时代人们称之为

129

---

① “我们只能想象不在者”（*Le Temps retrouvé*，《时间复回》，872 页，巴黎，伽利马出版社）。我们也可回忆普鲁斯特所说：去想象，就是去展开一个记号。

作家的"描绘作用"，或作家的"再现作用"），而是处理所指和能指之间的关系，也就是处理一种记号的关系。正是对于这种关系，普鲁斯特，在其对名字的思考中，以及就其将此字源学讨论影响到布里绍（Brichot）而言，不断地提出了一种语言学理论：名字将无任何意义，如果作家不赋予它一种象征性功能的话。[1]

以上论述并不只是受到列维-斯特劳斯以来我们对专有名词之非指号性的、能指的特性的之关注所影响。[2] 我们也强调普鲁斯特所使用的名字（和记号）所具有的克拉底鲁性质：不只是因为普鲁斯特把能指和所指的关系看作理据性的，能指摹写着所指，并在自己的物质形式中复制着事物的所指本质（而非事物本身），而且也因为，对于普鲁斯特正像对于克拉图鲁斯一样，"名字之德性在于教

130

诲"[3]：存在有一种名字的"预备学"（propédeutique），它通过往往是变化多端、曲曲折折的漫长道路才通向事物的本质。因此，人们不可能比普鲁斯特的作家概念更接近克拉底鲁的立法者，即名字建立者（demiourgos onomatôn）的概念了，不是因为他自由地发明了自己喜爱的名字，而是因为他必须"言之有据地"发明它们。这种现实主义（就此词的经院派意义而言）认为名字是观念的"反映"，现实主义在普鲁斯特那里却具有了一种极端的形式；但是人们会质疑这种现实主义是否多多少少有意识地也出现在一切写作行为中，并质疑作为一个作家是否真的有可能，在某种意义上，不相信名字和其本质之间存在有一种自然关系：诗学功能，在此词的广义上，

---

① 参见 *Sodome et Gomorrhe*，II，第2章。

② 参见《野性的思维》，285页，巴黎，Plon，1962。（参照"列维-斯特劳斯文集"，第2卷，中人民大学出版社，2006，原版页码。——译者注）

③ 柏拉图：*Cratyle*，《克拉底鲁篇》，435页。

于是被一种克拉底鲁的记号意识所规定，而作家将被看做是此伟大古老神话的宣解员：他宣称言语模仿着观念，以及，与语言科学的说明相反，记号是理据性的。这种认识将使得批评家倾向于进一步从神话观点来读解文学，这种神话观点确立了文学的语言，并破译着文学字词（它们再也不是用在通常的意义上了），但不是像字典学家所说明的那样，而是像作家所构造的那样。①

1967

① 本文为雅克布森纪念文集所写，载于：*To Honour Roman Jakobson*（《向雅克布森致敬》）：70寿辰纪年文集，Mouton，海牙，1967。

福楼拜和语句

早在福楼拜以前，作家们就已对风格的精雕细琢、对不断更改的辛劳，以及对为了些许成就而花费无数时间的不幸必要，感受良多，并屡有论述。[①] 但是对于福楼拜来说，他所耗费的辛劳是与此完全不同的；对他而言，风格的劳作竟成为一种不可言传的痛苦（他甚至于对此常常唠叨不止），有如一种赎罪式的煎熬，对此他却未获得过任何神奇性的（即偶然性的）补偿，就像是许多作家可能会从中获

---

① 对此可参见 Antoine Albalat 的书 *Le Travail du style, enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*［《大作家手稿更改中所显示的风格努力》，巴黎，1903 (Armand Colin 1992 再版)］；帕斯卡尔把他的《外省来信 XVIII》改写过 13 遍；卢梭花费了 3 年时间写他的《爱弥尔》；布封每日工作超过 10 小时；夏多布里昂会连续花上 12 到 15 小时进行改写，如此等等。

得某种灵感的回报一样：风格，对福楼拜而言，就是绝对的痛苦、无限的痛苦、无用的痛苦。写作的过程极其缓慢（“本周 4 页”，“一页写了 5 天”，“写完两行，费了两天”①）；写作要求“无可挽回地告别生活”②，一种无情的自闭行为。对此我们注意到，福楼拜的自闭选择，独一无二地只是为了风格，而同样广为人知的普鲁斯特的自闭行为，其目的则是要获得全部作品：普鲁斯特居室不出，因为他有太多的话要说，以及有死亡迫在眉睫的理由。福楼拜呢？因为他有没完没了的字句要修改。一旦闭门不出，普鲁斯特就无休无止地增加着写作的篇幅（他的著名的“手记本”），福楼拜则删除、修改，不断地回到原点，再重新开始。福楼拜自闭环境的中心（作为一种象征）是一件家具，不是书桌，而是沙发床：当沉入痛苦深渊时，福楼拜就倒在沙发上③：这是他的“腌渍汁”，一种意义含混的情境，实际上，失败的记号也是进行幻想的位置，从那里工作会渐渐恢复、会赋予福楼拜一种新的材料，以供他继续涂改。福楼拜把此西西弗斯式的循环劳作，用一个很强烈的词加以描述：残酷（atrose④），这就是他为此奉献一生所获得的唯一报偿。⑤ 132

① 福楼拜引句摘自 Geneviève Bollème 所编通信集：*Préface à la vie d' écrivain*（《作家生平序论》），巴黎，1963。此处引句页数和年代依序为：99（1852），100（1852），121（1853）。

② 同上书，32 页（1845）。

③ “有时当我感到空虚、什么也表达不出时，当涂写了好几页纸却发现连一个句子都未完成时，我就瘫倒在床上，陷入一种内心烦恼泥淖之中。”（1846，前引书，69 页）

④ “我们只能通过残酷的劳作，通过疯狂的、自我牺牲的顽强，来完成风格的写作。”（1846，前引书，39 页）

⑤ “我耗费了一生，却使我的心灵失去了最正当的精神营养。我过着一种辛劳艰困的生活。现在我已不能再忍受了，我已筋疲力尽。”（1875，前引书，265 页）

表面上看，风格牵扯到作家的整个生存，因此最好从此以后称其为一种写作：写作就是生存（福楼拜说，“对我来说，一本书永远相当于一种特殊的生存方式”），书籍的目标是写作，而不是出版。① 通过奉献生命而获得验证的——或获得报偿的——这种卓越标准，多多少少修正了关于“写好”的传统概念，而“写好”通常被看作观念或激情的最后衣装（装饰）。首先，对于福楼拜来说，形式和内容之间的对立本身消失了②：写作和思想只是一件事，写作就是全部生存。[133] 于是，我们看到诗歌对散文的优越性逆转了过来：诗歌对于散文来说，相当于后者的限制性反映，一种严格而有效的代码的形象；这个模型对于福楼拜具有一种意义含混的吸引力，因为，散文必须既追随诗歌又超越之，既向其看齐又将其吸收于内。最后，我们看到一部小说制作所需要的一种技术性任务之特殊分布。古典修辞学专注于布局（dispositio）的问题，或话语诸组成部分的秩序问题［我们不要把它和构成（compositio）相混淆，后者指语句的内部诸成分的秩序］。福楼拜似乎对此没有兴趣；他没有忽略与叙事过程相关的任务③，不过此类任务与其主要计划显然只有松散的联系：撰写作品或其任何片段，岂止是“残酷的”，简直就是“乏味的”。④

---

① “……我不想出版任何东西……我以绝对超然的态度工作，没有外在的动机，没有外部的关切……”（1846，前引书，40 页）

② “对我来说，只要人们没有在某一句子内把形式和内容分开，我将断言，实际上形式和内容这两个字在这里是没有意义的。”（1846，前引书，40 页）

③ 特别参照有关《包法利夫人》若干片段页数的叙述：“我已经写了 260 页，它们所包含的只是行动的准备，多多少少算是对人物（的确他们是在逐步丰满之中的）、风景和地点的伪装的叙述……”

④ “我须要撰写一段叙事；现在故事成了对我来说非常乏味的事情。我必须把我的女主人公送到一个舞会上去。”（1852，前引书，72 页）

可视为“历险过程”的福楼拜的写作（而且对于这个词，我们想赋予它一种积极的意义），于是被限制在我们通常所谓风格更改的范围之内。风格的更改无论如何都不是修辞学上的偶然事件；它们影响到语言代码这样的基本代码；它们责成作家把语言结构体验为一种激情。在这里我们应该准备接纳一种可称之为“更改语言学”（而不是风格学）的理论，它大致对称于 Henri Frei 所说的错误语法学。

作家在其手稿上所做的更改，可以不难按照所用纸张上的两条轴线加以分类。在垂直轴上所做的是字词替换（即“删除”或“犹豫”）；在水平轴上是句段的取消或增加（即“改写”）。于是，纸张上的轴线不折不扣相当于语言的轴线。第一种更改是替换性的、隐喻性的，它们意在取代一个记号，这个记号最初是由另一个记号给出的，后者选自一个由诸近似而不同的成分所组成的聚合体。于是 134 这类更改可以相关于语素（monèmes）[雨果在其“妩媚而裸体的爱登醒来”一句中用 pudique（害羞的）代替 charmant（妩媚的）]，也可以相关于音素，即当涉及禁止叠韵（古典散文对此不予容忍）或禁止过强的同音异义词使用时，后者被认为显得滑稽可笑（如 Après cet essai fait：cétécéfé）。第二种更改（相对于纸张的水平轴）是联结性的、换喻性的，这类更改法影响着信息的组合段链，即通过以下两种修辞学模式中的增减法来改变其量值：这就是省略法（ellipse）和催化法（catalyse）。

简言之，作家掌握三种主要类型的更改法：替换型（substitutives），缩减型（diminutives），增添型（augmentatives）；他可以借助转换法（permutation）、检删法（censure）和扩展法（expansion）来进行更改工作。但是这三种更改法类型的身份彼此不一，而各自的“际迂”也不一样。置换和省略只涉及有限制的句组。聚合体由分布限制成分（原则上这会迫使作家只转换同一类的词项）

和意义限制成分所封闭，因此要求作家交换近似的词项。[1] 正如我们不可能使用任何一个其他记号来置换某一记号一样，我们也不可能无限地缩减一个语句。缩减式更改（省略法）最终会遇到一切语句的不可再予缩减的“细胞”，主谓词组（不难理解，在实际应用上，省略法的限制，由于种种文化制约因素，如和谐性、对称性等，往往提前出现）：省略法受到语言结构的限制。相反的，语言结构本身使我们能够毫无限制地运用增加更改法。一方面，词类可以无限扩大（只要通过推演方式），而另一方面（这一点在此特别 *135* 与我们的讨论有关），语句中可以无限地放进插入句和加以扩充[2]：催化作用理论上是无限的。即使语句结构实际上为文学模式（如诗韵方式）或为物质性限制（人类记忆力的限制，此外其他限制都是相对性的，因为古典文学允许使用日常语言几乎不触及的复合句）所支配和制约，仍然真确的是，处理语句的作家可体验到无限的言语自由，后者有如内嵌于语言结构之内似的。所以此处所谈的乃是有关自由的问题，而且我们必须注意，我们刚谈到的三类更改法具有着不同的际迁。按照古典风格理想，作家被要求无休无止地进行置换和省略的改写工作，借助有关“准确字词”和“简明性”的更改法神话，二者都是达至“明晰性”的保证，[3]

---

① 我们不应把近似性限制于纯模拟性关系，而且不应错误地假定作家只转换同义词项：一位古典作家，像博絮埃，可以用笑来置换哭；反义关系也属于类似性范畴。

② 关于扩充概念，参见 *André Martinet*：*Éléments de linguistique générale*. Paris，1960，第 4 章，第 3 部分。

③ 一种我认为应该予以探讨的古典矛盾是，明晰性应该是简明性的自然结果［参见 Brunot 所著 *Histoire de la langue française*（《法语史》），Paris，1905—1953 中 Necker 夫人的话：“永远应该喜爱最短的句子，只要它是意思清楚的，意思清楚，句子就会更短”］。

虽然他在写作扩展过程中将失去此简明性。在古典手稿中，置换和删除随处可见，但是我们除了在卢梭，特别是在司汤达那里外，几乎看不到增添式更改，他们对“良好风格”的颠覆性态度是广为人知的。

现在再回到福楼拜。他在手稿上所做的更改当然是各式各样的，但是如果我们坚持注意他自己的说法和评论，其风格的“残酷感”集中于两点上，这也是作家的两个十字架。第一个十字架是字词重复，它相关于置换性更改法，因为它是字词的（语音）形式，过于直接的字词置换必须加以避免，以保持住其内容。如我们所说，更改法的可能性是有限的，却会因此减轻作家的责任感。但是在此福楼拜引生出一种因无限更改所带来的烦乱：对他来说，困难不在于更改法本身（实际上这是有限的），而在于何处必须更改的审慎判断：某些重复性出现了，它们前一天还没被注意到，所以不能保证之后不会再发现新的“错误”。[1] 因此出现了一种忧虑的不安，因为总会有可能发现新的重复[2]：文本，即使是精心写出的，也总会在某种意义上埋藏有重复性的危险。置换法在运用中是有限的，因此是可以放心的，但由于其具有无限可能的位置而变得自由和因此令人烦恼：聚合体当然是封闭的，但因它和每一意指单元发生作用，就会遭遇无限的组合段。福楼拜写 *136*

① 谈到《包法利夫人》的三页稿纸时福楼拜说（1853）：“我将毫无疑问地在稿纸上发现必须排除的千百处字词的重复。而在此时我却什么也未看到。”

② 在语言内听到一种语言（虽然是错误的）引起一种令人惊异的声音：这使得索绪尔可以在希腊、拉丁、梵文的诗歌中听到第二种、“换位变义的”（anagrammatique）的信息。

作的第二个十字架是话语的转换（联结——articulations）①。如我们期待于一位作家的，他连续地把内容吸收入形式（或者更准确说，由其反面所主张者），观念的联结不是直接体验为一种逻辑的限制，而是必须按照能指来规定。应该获得的是流动性，言语过程的最佳韵律，“序列”（suivi），简言之，这个 flumen orationis（言语流）已为古典修辞学家所要求。在这里，福楼拜再次面对组合段更正法的问题：好的组合段是在收缩（constriction）和扩张（dilatation）之间维持极端力量间的平衡。但是省略法通常受到语句单位结构本身的限制，福楼拜则重新把一种无限自由引入其内：语句一137 旦写成，他就调整其组成成分，然后再使其朝向新的表达；就像是不断地把太紧的东西“拧松”一样：省略法马上又会遇到扩展法引来的烦乱感。②

因为这的确是一个有关诱惑的问题：更正是无限的，对其不存在明确的制裁。更正方法汇编是相当系统性的——而就此而言它们可本来是令人安心的——，但是因为它们的应用点是无限的，结果又不可能令人心安③：它们既是被结构化的，又是浮动的。但是这种诱惑，并非是为了话语的无限性这种传统的修辞学领域。它与一种语言学的对象相连，后者当然是修辞学所熟知的，至少从在 Halicarnasse 的 Denys 和无名氏《论崇高》中发现了“风格”时起，但

① “困难的残酷性在于观念的联结，因此它们之间自然地彼此派生。”（1852，前引书，78 页）“……然后是转换，序列，障碍不断！”（1853，前引书，157 页）

② “每个段落本身都是好的，有几页我认为相当好。但正因如此反而变得无效了。这是一系列写得很好的段落，但它们彼此互不相干。我必须把它们拧松，把联结点放松。”（1853，前引书，101 页）

③ “结果我停止了更正；我将不再理解。过于投入一件工作，结果晕头转向。刚才似乎是错的，5 分钟以后看起来又毫无问题了。”（1853，前引书，133 页）

是福楼拜赋予其一种力量无穷的技术性的和形而上学的存在，这就是语句。

对福楼拜来说，语句既是风格的单位、作品的单位，又是生命的单位，它吸附着他对其小说写作信心之本质。[1] 如果我们想摆脱任何比喻式的表达，不妨说，福楼拜的生活就是“制作语句”。可以说，语句就是作品的双重反映，在语句制作层，作家创造了此作品的历史：语句历险也就是福楼拜小说中之小说。于是，在我们的文学中，语句成为一种新的对象：不仅是在法理上，如同福楼拜对此所作的无数次宣布那样，而且是在事实上。福楼拜的语句是直接可识别的，不是按其“姿态”、“色彩”或作家习惯的表达方式——我们可按此来描述任何作家，而是因为它永远呈现为一种分离的、确定的对象，对此我们几乎可以说是可传达的对象，虽然它并不类似于一种格言模型，因为其单元并不受限于内容的范围，而是从属于将其确定为一个对象的明显计划：因此可不妨说福楼拜的语句是一种事物（chose）。 *138*

正如我们在谈到福楼拜的更正法时所说，这个事物有一个历史，而且这个来自语言结构本身的历史，被福楼拜刻印于自己作品的所有语句中。福楼拜在语句面前的戏剧（他的信心可授权在此使用如此浪漫性的字词）之展开可被表述如下：语句是一个对象，对

---

① “我真宁肯像条狗似的死去，也不愿匆忙完成我的不成熟的语句。”（1852，前引书，78 页。）“我只想再写 3 页……并找到一个月来一直在寻找的四五个句子。”（1853，前引书，116 页）“我的工作进展缓慢；有时我写出最简单的句子都备受折磨。”（1852，前引书，93 页）“我停止不下来，即使在游泳时，我在实验语句时忘记自己的存在。”（1876，前引书，274 页）而特别是下面这一句，它可作为福楼拜有关语句写作的题词：“于是我日复一日地打发着我的枯燥而简单的可怜生活，在我的生活中语句有如历险……”（1857，前引书，186 页）

象的有限性可以产生迷惑力，后者类似于支配着诗歌韵律完美的那种有限性，但同时，由于扩展法的机制本身，每一个语句都是不可能饱和的，不存在结构性理由使其非止于此处而不是止于彼处不可。工作以便完结语句（像诗行那样），福楼拜在其写作的时时刻刻，在其一生中，默默这样说，而矛盾的是，他却又不得不时时申明（像他在 1853 年记下的那样）：这是永远不可能完成的。[①] 福楼拜的语句也就相当于这一矛盾的一种痕迹，这是作家在闭门写作无数个小时得过程中所强烈体验到的：这个矛盾就像是一种无限自由之终止而毫无收益一样，在其中却刻载入一种形而上学的矛盾：因为语句是自由的，作家就注定了不是去寻求最好的语句，而是注定了去承接一切语句。任何神祇，哪怕艺术之神，都不可能使此类工作一劳永逸。

139 如我们所知，这种情境，在整个古典时代并非以同样的方式被人们体验到。面对着语言的自由性，修辞学构造了一个监督体系（亚里士多德以来颁布了“复合句”的韵律法则，并规定了更正法领域，在其中自由度受到语言性质本身的限制，也就是在置换层和省略层上的限制），而此系统所赋予作家的微小自由，却限制了他的选择。这种修辞学代码——或说第二代码，因为它把语言的自由转换为表达的限制——到了 19 世纪中叶即行将告终。修辞学退却并在某种意义上突显了语言的基本单位：语句。作家的自由自此以后不断地寄托于这个新的对象之上，福楼拜不无烦恼地发现了它。一位作家稍后出现，他使语句成为显示诗学和语言学作用的位置：马拉美的句子 Un coup de dés（命运之机）显然基于语句扩展之无限

① “噢！有时多么令人心灰意懒，创作风格真像是西西弗斯在滚石上山，特别是撰写散文时。”（1853，前引书，153 页）

可能性，这种自由虽给福楼拜带来沉重负担，对马拉美来说却成为其未来作品的——空的——意义本身。自此以后作家的兄弟和向导，将不再是修辞学家，而是语言学家，后者所阐释的不再是话语的修辞格，而是语言的基本范畴了。[①]

1967

① 此文为安德莱·马丁内纪念文集所作。载 *Word*（《字词》），第 24 卷，1～3 期，1968 年。

从何处开始?

140

我们来假定，一位研究者要对一部文学作品进行结构分析；假定他充分了解相关情况，不会对有时不妥地统一在结构主义标签下多种多样的方法感到惊奇。这样，最为明智的认知就会是，在结构分析中并不存在可与社会学方法或语史学方法相比拟的那类标准方法，以至于在将该方法自动应用于一个文本时，会使相关结构显现出来；最为勇敢的态度就会是，能够预见和承受错误、中断、失望、灰心（“究竟有何用?”），这些都是分析的过程中会经常体验到的；最觉自由的感受则会是，敢于探索他能够获得什么样的结构感，体验什么样的多重意义直观；最后，最具辩证法意义的确信将是，问题并非在于获得对文本的一种“说明”，一种“肯定的结

果”（一种作为作品或其决定作用的最后的所指），正相反，问题在于，在分析中（或在类似于分析的过程中）进入能指的游戏，进入写作：简言之，在分析工作中完成多重性（le pluriel）文本。发现了某位主人公（或某位圣贤）后，他将仍然会遇到一种运作中的不适、一种简单的困难，这也就是在分析开始时会遇到的困难：从何处开始？在其实际的、姿态一类的显现中［这关系到在文本的显示中将完成的第一个姿态（geste）］，我们可以说，这种困难也就是在建立现代语言学时所遇到的困难：首先，为人类语言的混杂性所困扰的索绪尔，为了结束此实际上是由不可能的开端所产生的压力，决定从中抽选一根线头，一种适切性（意义的适切性）概念，然后 *141* 将其解开；这样他就建立了语言的系统。同样的，虽然是在话语的第二层次上，文本展开了多重性的和同时性的代码，后者的系统性最初看不大出来，或者更准确说：不可能对其立即命名。实际上一切都有助于使所研究的结构纯净化，使它们不在：话语的拆解，语句的自然性，能指和非能指表面上的相等性，学术的偏见（有关层次、人物、风格等的偏见），意义的同时性，某些主题线索的任意消失和复现。当面对着感觉像一种资源和一种自然之文本现象时（这是两种使其神圣化的理由），如何去辨识、抽出第一根线头，如何去分离其第一批代码呢？我们可以在此首先通过对儒勒·凡尔纳（Jules Verne）的小说《神秘岛》所做的初步分析来讨论这个问题。①

一位语言学家写道②：“在产生信息的每一过程中，我们可以从

---

① *Le Livre de poche*（《袖珍丛书》），Hachette 出版社，1966，2 卷本。

② I. I. Revzin：“语言学中的模型理论原则”，载《*langages*》（语言），1969，9 月，第 15 期，28 页。

所研究的最初记号中抽出一个 A 组和从所研究的最后记号中抽出一个 B 组。科学描述的任务在于说明，从 A 到 B 的过渡是如何发生的，以及这两组之间有何联系（如果像在控制论中那样，中间性联结过于复杂和不易观察，我们就称之为黑箱）。”Revzin 把小说看作一个信息的“行进”系统，他的表述可有助于鼓励一种初步的方法：首先确定两个有限组群，开初的和末尾的，然后探索用什么方法，通过什么样的转换，什么样的组织方式，以使得第二组可与第一组相结合或使它们彼此区分开来；总之，必须规定从一种平衡向另一种平衡的过渡，以便穿越此“黑箱”。但是，初组（或尾组）概念并不简单。并非所有叙事都像巴尔扎克小说那样组织良好并显然具有说教性。巴尔扎克小说以一种静态的、大段共时性的话语开始，后者相当于可称之为场景［tableau；场景是一种值得研究的修辞学概念，它对立于语言的行进（marche）概念］的最初材料之大量而静态的聚集。在多数情况下，读者被置入 in medias res（事物中心）；场景的成分沿着从最初字词开始的一个故事世界散开。这就是《神秘岛》的情况：话语全力展开故事（此外还牵扯到一场暴风雨）。为了留住最初的场景，自此以后只有一种办法：辨证地借助于最后的场景（或随情况不同而相反）。《神秘岛》以两幅景象结尾：第一幅是聚集在光秃秃岩石上的六位殖民者，当格列纳万爵士的帆船来把他们救起时，他们已奄奄待毙；第二幅是被救起的这批人到了一块丰饶的陆地上，这块土地经殖民化而成为艾奥瓦州。这两幅最后的景象彼此显然处于聚合关系中：丰饶对衰败，富裕对贫瘠。这个最后的聚合体必须有一个最初的对应者；或者如果没有（或只部分地有），这是因为在此“黑箱”内将存在有缺失、稀释、或转换等作用。所发生的是：艾奥瓦殖民化就是该岛殖民化的先前

对应者，但是此对应者就等同于故事世界本身，它遍及小说中所发生的一切内容，却并非是一个“场景”。反之，（岩石上的）最后匮乏，对称地指示着殖民者的最初匮乏；当走下气球时，他们都聚集在这个一无所有（一个狗颈圈，一粒麦子）的岛上，而他们将要殖民于该岛。按此对称性，最初场景此后就被确定了：这是在作品的最初几章中所搜集到的一组所与材料，等到居鲁士·史密斯被重新发现时，殖民者人手已齐备，却以一种纯粹的、代数似的方式，遭遇到工具的完全欠缺（“火扑灭了”：小说最初场景随着第8章就这样结束了）。简言之，这个信息系统被建立为一种重复的聚合体（匮乏/殖民化），但此重复性是不平衡的：两种匮乏都属于“场景”，而殖民化却是一种“故事”；正是这种干扰因素“开始”了 *143* [按照一种第一标号（premiére clef）方式] 分析的过程，揭示出了两个代码：第一个是静态的，指涉着在最初场景和最后场景中殖民者具有的典型亚当情境；另一个是动态的（它保持着其语义性特征），它涉及一种考据性（heuristique）工作，按此方式，这同一批殖民者将会既去“发现”、“穿透”并“找到”岛上的自然及其秘密。

最初的拣选工作完成后，不难（如果不说迅速）逐步揭示两个代码中的任何一个。亚当代码（或者说，原初匮乏的主题领域，因为它统一了若干代码）在形态学上包括了各种项目：行动项，指号项，意素项，观察项，评论项。例如，在此牵扯到两个行动序列。第一个使小说开始：气球下降；下降行动可以说由两条线组成：在物理模型上的行动线，它陆续展现了航空气艇逐步衰退的诸阶段（其项目不难予以辨识、计数和予以结构化）；以及“象征”线，在此线上排列着所有以下特征，它们标记着（marquent；在语言学的意义上用此词）贫穷，或者说，殖民者的有意剥削；在此线的末尾

他们被抛弃在岛上，没有行李、工具、财产：抛弃黄金（从平底船上扔出10 000法郎以便能够登岸）在此具有十足的象征意义（特别是因为这些黄金是敌人的，邦联主义者的）。作为灾难根源的飓风亦然，其特殊的、灾难性的特征实现着和一切社会性因素之象征式分离（在《鲁滨逊漂流记》中，最初的风暴不仅是一种说明海难损失的逻辑性因素，而且是代表着一种革命性的剥夺，即从社会人转换为原始人）。与亚当主题相连的另一个序列是有关初级剥削的序列，按此序列殖民者确定他们刚被遗弃于此的土地究竟是一个孤岛还是一片大陆。这个序列被构造为一个谜语，而其完成却颇具诗意性，因为最终揭示其真实性的乃是月光。话语机制显然要求此土地为一个岛，并要求此岛是荒无人烟的，因为对于小说话语的其后部分来说必不可缺的安排是：物质被给予人类，却并无工具，而且也无其他人类的抵制；人（如果他不是殖民者的话）因此既为遇难者的敌人，也为小说话语的敌人。鲁滨逊和凡尔纳的遇难者均对其他人、对闯入者怀有恐惧，他们可能会打乱叙事的显示路线及话语的纯粹性：没有任何人（除非是此群体成员）应该遮掩征服“工具”的光辉（《神秘岛》是一种预期式小说的对立面；它是一部关于久远过去的小说，关于工具初次产生的小说）。

亚当主题也包括满足人类需要的自然之标记：这就是所谓的伊甸园代码（亚当/伊甸：一种奇妙的语音同源现象）。伊甸的赐予物具有三种形式：首先，岛的性质本身是完整的，即“丰饶的，风景怡人的，产物丰富的”；其次，在被指定地点永远有必需品提供：他们想用绳子捉鸟么？正在那里，在现场，有爬山虎做绳子，有刺做钩子，有虫子做诱饵；最后，当殖民者在此自然中劳作时，他们从不感觉疲劳，或者说，疲劳已被小说话语排除掉了：这是伊甸赐

予物的第三种形式：无所不在的话语等同于满足需求的大自然，它提供方便，使人愉快，减少时间、疲劳和困顿；砍倒一棵大树，干完这个活实际上没用工具，它在一个句子中就“被解决了”；必须指出（在早期分析过程中）凡尔纳话语使其遍布于每一活动中的这种恩惠；因为一方面这正好与笛福的遭遇相反，在《鲁滨逊漂流记》中劳作不仅令人精疲力竭（而一个字就足以表达此意），而且其困难度甚至可以通过仔细计算（单独）完成最小转换所必需的天数和周数来规定：为了把沉重的独木舟每天移动一段距离要花费多少时间，多大运动！在此，话语的功能显示于缓慢的运动之中，显示于还原为其时间价值（这就是异化本身）；而另一方面我们又清楚看到，话语机制既在故事世界层次上又在意识形态层次上显示充分力量：凡尔纳的委婉措辞方式使小说话语得以在征服大自然时迅速前进，从问题到问题，而非从辛劳到辛劳；它同时记录了知识的提升和劳作的检验：这实际上是“工程师”（居鲁士·史密斯）和作为科学导师的专家之专门语，转换劳动的赞美诗，当通过把劳动传递他人以使其消失时；凡尔纳的话语，通过其省略法和委婉跳跃法，把时间和辛劳取消，一句话，把劳动取消，从而达到无名称的虚无：劳动逃逸，流逝，消失在语句的间隙中。 *145*

亚当主题的另一个子代码是殖民化。这个词当然是意义含混的（度假殖民地，昆虫殖民地，监禁殖民地和殖民主义）；遇难者固然是殖民者，但所殖民之处仅只是荒芜之地，自然处女地：一切社会性机制都从此描绘中悄悄除去，在其中，转换土地却并无任何奴役的中介作用：是垦殖者，而非殖民者。但在此代码清单中，我们感兴趣的是注意到，分散的、常态的人际关系出现在一个即使是如此遥远的殖民问题系统中。对殖民者来说，劳动（即使他们都亲自动

手）是被等级分工的（领袖和专家：居鲁士；猎手：斯皮列特；继承人：赫尔伯特；技工：潘可洛夫；仆人：纳博；流放到原始殖民地的苦役犯，即此群体中的苦役犯：爱尔顿）。此外，黑人纳博按其本质即是奴隶，不是因为他被“虐待”或被“疏远”（正相反，这本书是人道主义的，平等主义的），也不是因为他的劳动是低贱的，而是因为他的心理“特性”属于动物层次：直观的，被动接受的，按本能和预感去认知的，他和狗托波属于同类：他们是等阶的低级组成成分，处于金字塔的底部，而在其顶端是无所不能的工程师；最后，我们不能忘记其论证的历史视野属于殖民领域：这就是146 美国南北战争，它使这些遇难者遭到驱逐，它决定着和进一步推迟着一个新的殖民化行动，（借助于话语）神秘地清除了任何异化（对此问题而言，须注意鲁滨逊的历险最初也有自己的殖民化行动的问题，一种黑奴交易，借此鲁滨逊得以致富，并把他们从非洲移植到巴西甘蔗种植园：荒岛的神话是建立在一个非常真实的问题之上的，即如何不使用奴隶而进行开垦?）。而当殖民者失去了此岛之后就在美洲建立了一个新殖民地，这就是艾奥瓦，一个西部地区，它的原住民苏人就像神秘岛上的所有土著一样，魔术般地“不在”了。

我们应该（作为开始）解开的第二个代码是有关开垦和犁地的代码（让我们用换位法来对此加以表达）。所有既标志着对自然的破坏、又标志着对自然的揭示的（众多）特征，都与此代码相联系（以至于使其生产，使其具有可获利性）。这个代码包含有两个子代码。其一意味着，借助可称之为自然的手段来转换大自然：知识，劳动，符号。它关系到对自然的发现，对通往开发自然之路的寻找：由此产生了“考据性的”（heuristique）代码。它首先涉及一种象征学：关于“挖掘”或“爆破”的象征，简言之，如我们所说，

关于破坏的象征；自然是一个地壳，矿物性为其本质，与此相对应的是工程师的作用和探视检查的能量：他必须“爆破”以“探察内部”，他必须“撕开”地表以解放被压缩的富源：一部基于普路托神（plutonien）火成观的小说《神秘岛》，动员了一种强烈的（因意义含混而强烈）“大地”想象力：大地的深处既是待征服的隐蔽所（花岗岩宫，《瑙提鲁斯》书中的地下裂缝），又是摧毁性能量的隐匿处（火山）。让-波米埃（Jean Pommier）在谈到17世纪时正确地建议应研究时代的隐喻；显然凡尔纳的普路托火神论与工业化世纪的技术性任务相联系：借助炸药对地球进行的普遍破坏，对大地女神（tellus）的破坏，为的是开发矿藏，开通公路、铁路，以及奠定桥基：地球敞开以便提供铁质（一种可燃的火山物质，艾菲尔特别用其取代了古代在地球表面“搜集”的石头），而且正是铁完成了对地球的破坏，使人们能够制造交通工具（桥梁，铁路，车站和高架桥）。

147

（普路托神）象征学是在一种技术性主题、即工具主题上形成的。工具产生于一种化简思想（相当于列维-斯特劳斯和雅各布森观察到的语言和婚姻交换现象），它本质上是一种简化（démultiplication）因子：自然（或神力）提供了种子和火柴（在孩子口袋里发现的），殖民者将其化简。这种化简作用的例子在《神秘岛》中多不胜举：工具产生着工具，按照一种数字的力量；化简的数字，居鲁士曾经仔细说明其具有的生产效力，它既是一种魔术（“永远有办法制造一切”，I，43），也是一种理性（和数即被称作一种ratio：簿计和ratio在字源学上和意识形态上是等同的）和一种维护（由于这个数，我们不用在每次动作、每一射击、每次收获之后都再从零开始计工）。结果，工具代码是围绕着一个同时为技术的（物质转化）、神话的（形态变化）和语言的（记号生成）主题形成的，这就是转换代码。虽然永远是

科学的，按照学术代码语言（物理学，化学，植物学，关于物的学术）是正当的，转换的完成却永远具有一种惊奇效果，往往像是一种（一时性的）谜语：我们能把海豹转换成什么呢？回答（因终止法则而延迟）：用于制造煅炉风箱和蜡烛；其话语（而且不只是科学，科学在此只是为了对其提供担保）一方面要求此操作过程的两个项目，原始物质和生产对象，海草和硝化甘油，应当相距尽可能遥远，而另一方面要求，按照同一“修补术”（bricolage）原则，一切自然的或所与的对象都来自其“本然存在”（être-la）和导向一预期之外的目的物：气球帆布，就其作为（海难）残余而具有多功能而言，转换成了风车的绳索和轮片。我们理解，这个代码可永远引入新的、预期之外的分类法，颇接近于语言学操作方式：工程师的转换能力即是言语的能力，因为二者均要把成分（字词和材料）结合起来以产生新的系统（句子和物品），而且二者均能根据十分可靠的代码（语言和知识）达成目标，它们的程式化的所与物并不排除诗意的（诗学的）效果。此外，我们也可以为转换性代码（同时包括语言学的和故事世界的代码）增加一个子代码，即命名代码，其特点多种多样。殖民者刚一登上山顶，俯视着岛的全景，就马上为它绘制地图，即画出岛图并为其特征取名。这第一个举动是理智性的和占有性的，是一种语言行为，似乎岛上的所有混杂物质都会成为未来转换的对象，并只有通过语言网络才会通向可操作的实在身份。总之，在替作为其“实在”之岛绘图时，殖民者仅只是在履行着语言为现实之“映象”的定义。

148

我们说过，岛的发现维持着两个代码，其一是考据性的（heuristique），它是一组“转换自然”的特征和模式。第二个代码，从小说观点看更具有常规性，则是解释学（hermêneutique）性质的；

从中产生了与作品名称（神秘岛）相称的种种谜语（大约10个），而其解答一直延迟到尼莫船长的最后呼唤时才出现。这个代码在我们讨论另一文本[①]时再加以研究，但在此可以断定，形式的项目已经出现在《神秘岛》中：位置，主题化，谜语的提出，种种延迟性项目（延迟着解答），破解和隐蔽。考据性研究和解释学研究十分接近，因为在两种情况下岛都是揭示的对象：作为自然，必须从中汲取财富；作为尼莫的寄住环境，必须破译其神意所关注的主人。全部作品建立在一个平凡的格言上：要自助，要独立劳作以驯化物质，上帝将帮助你，尼莫认识到你的人类优越性，他将像上帝一样引导你。这两套相汇聚的代码促成两种不同的（虽然是互补的）象征学：破坏自然，使其屈服，对其驯化和转换，知识的运用（甚至于，如我们所说，比劳动的运用更加如是地）指示着一种对传统的拒绝，指示着一种儿子象征学。尼莫的行为，实际上有时不安地由成年儿子（居鲁士）承受着，它包含着一种父亲象征学（按照 Marcel Moré 的分析[②]）：虽然是单一之父，单一上帝，他的名字叫做“人”。 *149*

以上第一种“厘清法”如其说是形式主义的不如说是主题性的：虽然必须假定方法论的自由，我们不可能开始进行文本分析（因为这是此处问题所在）而不首先采取其（内容的）语义学观点，不论它是主题性的，象征性的，还是意识形态性的。其后（大量）待做的工作在于遵循第一批代码，发现它们的项目，勾画其序列，

---

① 《S/Z》，为有关巴尔扎克小说《萨拉辛》的研究，瑟伊出版社，“泰凯尔”丛书，1970。以及收入 Points Essais 丛书，1976。

② Marcel Moré, *Le Trés Curieux Jules Verne*（《极端好奇者儒勒·凡尔纳》），伽利马出版社，1960。

但也要假定其他代码，后者将相对于第一批代码显现出来。总之，如果我们允许自己从某种意义的压缩开始（如我们在此所做的那样），这是因为分析的运动，在其无限展开中，目的正在于使文本、使最初模糊的意义、使内容的最初形象趋于瓦解。结构分析的代价不是文本的真理，而是其复数性（pluriel）。因此分析的任务不在于从形式出发以便去感知、说明、或表述内容（对此并不需要结构方法），而是正相反，在于通过一种形式科学的作用来分散、推迟、化简、摆脱最初的内容。结构分析将在此运动中获益，因为此运动既赋予其手段以便能从若干熟悉的代码开始来进行分析，又赋予其权利来离开这些代码（将其转换），其方法不是通过进入其文本（文本永远是同时性的、内容庞杂的、立体性的）、而是通过进入其自身的劳作。[①]

150

① 本文发表于《诗学》（*Poétique*）期刊，1970（1）。

富洛敏丁[①]:《多米尼克》

作为富洛敏丁(Fromentin)小说《多米尼克》支柱的是一部完整的小型神话学。这部作品在双重意义上是独一无二的:它是作者写过的唯一一部作品,但作者本人并非作家,而是画家。这部并不引人注目的自传体小说,被认为是对爱情危机所做的最一般性的分析。从文学观点来看(我想说:在文学学术史上),我们还注意到这样的矛盾:在实证主义和现实主义高涨的时代[《多米尼克》(*Dominique*)出版于1862年],富洛敏丁制作了一部被认为是伟大的心理分析小说。结果,这部《多米尼克》,从制度上

① Eugéne Fromentin(1820—1876),法国著名画家和作家,擅长北非东方景物画。——译者注

说（至于谁确实读过它则是另一个问题），被看做是一部独特的杰作：纪德把它放入将被带到一处荒岛上去的十大名著之列（把这部小说究竟带到何处去有什么关系呢？你既不能借以吃喝，又不能借以做爱）。

《多米尼克》实际上是一部精心制作的小说，从中我们可以发现所谓资产阶级意识形态的基本价值，它们被包裹在一种主体的唯心主义心理学中。这个主体性充满全书，小说从主体取得其统一性、内容和揭示过程。为方便起见，他用“我”字说话，像资产阶级文化中的一切主体一样，把言语和意识混为一谈，并在真实名义下（《多米尼克》的形式是一种“忏悔”）以此混淆为荣：具备着一种透明的言语和一种不存秘密的意识，主体能够充分进行自我分析；他没有无意识，只有回忆：记忆是该世纪法国文学所了解的唯一梦幻形式；而且此记忆永远是被构造的：它不是联想、涌现（像普鲁斯特小说中那样），而是想起（rappel；但是对富洛敏丁来说——而这正是他的魅力之一——轶事历险的重构，往往被对一时一地不断涌出的记忆所掩盖）。这个纯粹主体生活在一个不存琐碎细节的世界上：日常事物只有在属于一个场景、一幅“构图”之时才对他存在；它们从来没有一种使用性的存在，它们更不会超越此使用性而对思维主体进行干扰，就像在后来的小说中所发生过的那样（然而富洛敏丁有能力进行琐碎细节的创造：一束杜鹃花的表白，花根包在湿巾里，未来丈夫给年轻未婚妻的荒诞礼物）。最后，按照标准古典心理学，主体的一切历险都应具有一种意义。此意义一般而言就是它以之结尾的方式：《多米尼克》含有一种道德教训，所谓“智慧教训”：休息（repos）是难得的可能幸福之一，人们应当具有自我克制的智慧，浪漫的白日梦是应受谴责的，诸如此类：纯粹

主体以谨慎地开发土地和役使农民结束。这些差不多就是我们可称之为《多米尼克》的意识形态档案（dossier）的东西了（这个字含有司法学的意思，但应该这样来理解：文学存在于审判程序中）。

这些档案是令人悲伤的，但幸好并非整部《多米尼克》作品都如此。富洛敏丁并非是革命者（政治的或文学的革命者）；他的小说始终是稳重的、循规蹈矩的、甚至是胆小怕事的（如果我们想到自那以后现代性所带来的一切解放的话），束缚于它的沉重的心理性所指，被囚禁于一种“流畅的”陈述作用之中，而能指，象征和愉悦本身，甚少能超越上述倾向。至少，由于一切写作本身的含混性，这种意识形态文本含有着间隙（interstices）部分。这部伟大的唯心主义小说有可能以一种更具物质性、更具物质主义的方式加以改述：让我们先从小说文本中至少抽引出一切可能产生的多义性成分来。

《多米尼克》的“sujet”（我们知道在法语中这个词的含混性——在英语中此含混性消失了——表现在：一部书的“sujet”既是说话者又是所说者；既是主体又是客体），《多米尼克》的 sujet（主体，主题）是爱情。但是一部小说不可能按其“sujet”来定义，除非是以一种纯制度化的方式（例如按图书编目方式）。再者，除了它的“sujet”之外，一部小说的“位置”（lieu）可能是它的真理，因为在此位置的层次上（景象，气味，微风，触感，时间），能指更容易被陈述：位置可能成为欲望的修辞形象，无此形象则不可能有文本。就此而言，《多米尼克》不是一部爱情小说，而是一部乡间小说。乡间在此不仅是一种布景（所描写的场景无疑是小说中最动人、最富现代性的因素），它也是一种激情的对象（讲述者说，“我可称之为我对乡间所具有的激情”：如果他允许自己这样说，就表明这的确是一种激情，在此词作为爱情解的意义上）。乡

153

间激情赋予话语以其基本的隐喻：秋天，从此隐喻中既可读解出主人公的忧郁、失恋的绝望、主人公被迫的放弃，又可读解出一种生命的朴质，在暴风雨过后，生命自然流向冬天，流向死亡。它也赋予话语一种换喻，这就是如此熟悉、如此确定的文化性联系，乡间在某种意义上成为某种同一化的必然位置：首先，乡间就是爱情，就是青春期的危机（在如此多的小说中它都与夏日假期、与外省童年联系在一起）；这种联系为以下各种隐喻性类比所偏爱：春天和欲望，元气和精液，植物繁茂，青春澎湃（在此主题上我们读到青春期的多米尼克如何在四月份某个周四到学校城郊去尽情游春）。富洛敏丁充分探索了这种文化性联系：乡间对主人公来说是爱情的本质性位置（lieu eidétique）；此一空间永远注定了要与其缔约和将其吸收。然后，乡间就是回忆，在此可以产生某种对时间的沉思，对怀念的一次美妙的（或痛苦的）倾听；就乡间也是（有时主要154是）居住地而言，乡间的屋舍成为一种净化心灵的圣殿：多米尼克，通过上千条铭文刻记，在此沉浸于“对日期、数字、象征、神秘符号的迷思”，它们使得特累姆博勒成为一处覆满记忆封印的坟墓。最后，乡间就是叙事；在那里我们可以谈话而无时间限制，我们可以对它充分信任、可以对其倾诉。大自然赐予的静寂有如夜曲一般（至少就富洛敏丁所属的后浪漫主义时代而言），乡间于是为中性的实体，在那里可以涌现出一种纯洁的、无穷无尽的言语。乡间作为意义的位置和城市作为喧闹的位置相互对立。我们清楚知道，在《多米尼克》小说里，城市遭到严苛贬斥。巴黎是“喧闹”（即“噪音”）的制造者，在此词的控制轮意义上：当多米尼克住在首都时，他的爱情、他的失败、他的坚忍之意义——都被搅乱。与之相对比，乡间成为睿智之地，在那里生命可被读解为一种命运的

形式。正因此故，乡间比爱情更其成为《多米尼克》的“sujet”：在乡间我们理解为什么生存，为什么去爱，为什么失败（或者宁肯说，我们决心对此一切均不理解，但此决心本身像是一种最高智慧能使我们归于平静）。我们躲进乡间，像是躲进母亲的胸部，但这也是死亡的胸部：多米尼克回到特累姆博勒，其仓皇失措有如影片《柏油丛林》中的匪徒逃离城市，回到他曾经从此出发的乡村宅舍的篱笆前死去。有趣的是注意到，富洛敏丁讲述的爱情故事不再使我们动心，而他的“乡间欲望”却仍然在打动我们：特累姆博勒，维勒弗之夜，令我们无限向往。

这部精致的作品（其中唯一的感官性行为是一次接吻）十足地是一部阶级小说。我们不应忘记，各种文学史使我们不无歉疚地想起其受伤激情和浪漫省悟的富洛敏丁其人，已充分融入了第二帝国社会：在玛蒂尔德王妃沙龙受到接待，曾是拿破仑三世在康皮亚涅的客人，1867 年博览会评审委员，他参加了 1869 年苏伊士运河开通典礼代表团。这就是说，他作为非官方人士并未像他的主人公一样脱离时代的历史生活，而他的主人公显然是在成长于“城市”和“乡间”这种不具社会具体性的地方。实际上，在富洛敏丁的作品中，乡间，当你从近处细查时，其实是具有浓重社会性的地方。《多米尼克》是一部反动的小说：第二帝国是法国历史上这样一个时刻，当大工业资本主义以疯狂速度蓬勃发展时。在此不可抵挡的运动中，乡间，不论那里的农民对拿破仑法西斯主义在选举上作出过什么贡献，都只能是代表着具有时代性落差的处所：避难所，梦幻之乡，非社会性，非政治化，在这里历史的全部滞后性转变为一种意识形态价值。《多米尼克》以非常直接的方式（虽然是通过一种间接的语言）再现着资本主义大幅上升时期的不适与脱节，为了

155

生存，它们被用来把历史所遗弃者转化为一种光荣的孤立（“我孑然一身，我是我的种族中的孤独者，我的阶层中的孤独者，”主人公这样说）。在小说中只有一个人物胸怀野心，他追求加入权势圈子，却通过如此老套的语言，这类语言的高贵超然态度，以否定方式指示着他的贪婪之强烈：奥古斯丁，家庭教师，没有姓氏，一个私生子，对于野心家来说的良好浪漫条件。他希望通过政治实现个人野心，这是时代赋予那些既无工厂也无股票的人去获得权力时的唯一手段；但是另外一些人属于一个失望的阶级：奥利维，纯粹贵族，以自杀方式，或者用更具象征性方式说，以自我毁容方式，结束了生命（他甚至使自杀并未成功：贵族不再有面容了）；以及多米尼克，也是一位贵族，逃离城市（作为世俗性、金融、权力的共同象征），并退缩到乡间、企图重新成为一名农民绅士，即一位小开拓者：整部小说在睿智的名义下赞誉退缩：不要忘记，睿智即更好地开拓[①]（开拓其土地和剥削其工人）；睿智也即无扩张性的开

156

拓。结果，伯瑞的多米尼克社会地位既是道德的，又是反动的，但被升华为一种仁慈的家长制的生活特点：丈夫游手好闲，他狩猎和借助回忆创作小说；太太持家理财。他在雇佣工人中漫步，俯身检视他们的工作，并鞠躬问候主人；她则负责通过散布仁慈来使财富净化（“她掌管着药房、衣橱、木柴间、葡萄苗圃的钥匙”，等等）。一种复杂的联合：一方面是书（小说）和盘剥，另一方面是书（簿计）和慈善，“这一切十分简单，甚至于不是奴役而是位置、财富和诞生的义务”。第一叙事者（他近似于富洛敏丁本人）赋予第二叙事者的语言以“简单性”，它显然只是一种文化性制作物，按此

① exploiter：开拓，剥削。——译者注

有可能使阶级行为自然化。这种戏剧“简单性”（因为我们被告知此事）类似于一种漆饰，在它下面聚集有文化的仪式：艺术实践（绘画，音乐，诗歌用于指示多米尼克的伟大爱情）和中间判决的风格（小说人物彼此用可称之为冉森教派风格的怪异语言说话，它们的结句是拉丁范文和宗教论说的产物，不管所应用的对象为何，爱情，哲学，还是心理学；例如“退入外省的隐逸生活”之类，这是一种忏悔者的风格）。深奥语言不仅是一种将人际物质性关系加以升华的方式，它还创造着这种关系本身：多米尼克对玛德雷德全部爱情来自“古籍”。这是爱情文学中一个尽人皆知的主题。自从但丁使保罗和弗朗希斯卡的激情依存于兰斯洛特（Lancelot）和吉尼维尔（Guinevere）的激情以来；多米尼克惊奇地在他人书本中发现了自己的故事，他并不知道其爱情亦由此而来。

但是小说中所欠缺的身体部分既是社会性的也是道德性的么（对其加以排除的两个理由）？都不是；不过它通过一条不直接是爱情的道路返回小说：伟大悲怆之路，一种崇高的语言，这是我们可以在法国浪漫主义的小说和绘画中发现的。这种姿态离开了身体领域，被直接地赋予一种观念性的意涵：什么又比跪在所爱妇人面前更富肉体性的呢（这就是：卧倒在她脚下，可以说，在她下面）？在我们的小说中，色情介入只是为了一种道德抒发的“运动”（这个词，整个古典文明都不断地把它从身体性转化为心灵性），一种对宽宥的要求。在谈到玛德雷涅对我们说“我永不会忘记的一位愤怒妇人的运动”时，叙事者假装不知道愤怒姿态不过是一种对身体的拒绝（不管动机为何，姿态都是欺骗性的，因为实际上玛德雷涅对多米尼克怀有欲望：这个运动不过是一种否认）。按现代的观点我们说，在富洛敏丁的文本中（此外还概括着时代的全体语言），

157

能指被所指直接偷走了。

但是，这个能指（这个身体）又返回到，如其所应为的那样，它曾从那里被偷走之处。它返回来，因为此处以崇高方式（相互放弃的方式）讲述的爱情，同时被看做一种疾病。它的出现是一种身体危机的出现；它把多米尼克转化和升高为一剂春药：他难道不是与他在野外散步时遇到的第一个人发生了爱情么？也就是在一种危机状态（喝了春药以后），正如民间故事中所说的那样？为医治此病，人们寻找了上千种为疾病所拒的药物（此外在这里还有阶层的疾病，就像我们在巫师药方中可以想象到的："他建议我医治自己，多米尼克谈到奥古斯丁时说，而其方法似乎只适用于我"）；以及一旦危机（部分地）过去了，需要休息（"我很累……我需要休息"）——这就是他何以要到乡间去的原因。但是因为此处我们关心的是一种不完全的或虚假的疾病分类学图表，麻烦的中心从不被提及：这就是性。《多米尼克》是一部无性小说（能指逻辑说，这一欠缺已经刻入此书名称的含混性之中了：多米尼克为一双性别名字：阳性和阴性）；一切都将在肌肤之外被建立、展开和结束。在故事过程中只出现过两次身体接触，而且我们可以想象它们从所介入的欠缺感官性的环境中引生出何等爆发的力量：玛德雷涅，德·尼富雷先生的未婚妻，把"她未戴手套的双手放在伯爵的手上"（未戴手套的手具有一种色情价值，彼埃尔·克罗索夫斯基对此充分加以利用）：在此表现了全部夫妻关系；至于通奸关系（它并未完成），它只产生过一次接吻，这次接吻也是玛德雷涅允许的，但在永远离开他时，从叙事者处收回了。整个一生，整部小说，都只为了一次接吻：性在这里受制于一种节俭性布局。

性，被模糊化、去中心化后，转移到了别处。何处呢？转移到

情绪界，在此可以合法地产生身体性距离。此世（大致而言，这就是资产阶级的浪漫世界）之人，被道德去势化了，男性应当采取通常在女性中人所共知的态度：他屈膝（在报复性的、施予去势化的女人面前，女人的手以比喻成阴茎的方式进行着威胁），他发昏（“我倒在地板上”）。一旦性被排除，生理学成为奢侈物；两种合法的（因为是文化的）活动成为性爱爆发场地：音乐，其效果永远是过分表现性的，似乎所描述的是一种性激奋（“玛德雷涅聆听着，喘息着……”）和郊游（即大自然，多米尼克独自漫步，多米尼克和玛德雷涅骑在马背上缓缓前行）；我们可以合理地为这两种以神经兴奋方式体验的活动再增添上一种最后的、有价值的替代物：写作本身，或者，因为时代尚不接受在言语和写作之间做出区别，至少是陈述作用（énonciation）：某种演说的学科，它肯定是某种性的困扰，后者导致年轻的多米尼克陷入诗人般狂热，导致这个成年人坦陈心迹，在回忆中感动莫名。如果说在此小说中存在有两个叙事者，这是因为，在某种意义上，表现的实践，一种不幸的、失望的、情爱活动的替代物，必定要区别于简单的文学话语，后者是由第二叙事者所承担的（第一个是坦陈者，即书的作者）。 159

在小说中还有一个身体的最后转换者：支配着主人公全部话语的激烈受虐狂。这个被加以通俗化的概念已逐渐被精神分析学放弃了，因为后者不可能对其简单化加以容忍。如果我们此处保留着它，乃因其文化性价值（《多米尼克》是一部老套的受虐狂小说），而且也因为这个概念实际上与我们所谈的阶级欺骗的社会性主题混同了（两种批评话语可以存于同一作品中一事，正是令人感兴趣之处：有决定作用的非决定性证明着一部文学作品的特殊性）：两个情人的失败行为对应着一个阶级（贵族阶级）的社会性挫折，这个

阶级失去了权力并隐居于乡间老家；从社会到情爱各个层次上的故事，都包裹在一块大殡葬帷幕内；它开始于疲惫的“父亲”形象，他拄着拐杖，在浅淡的秋阳下，沿着花园成排果树闲逛；所有人物都以活着的死亡方式结束：变形者（奥利维），驼背者（奥古斯丁），永被抛弃者（玛德雷涅和多米尼克），伤重垂危者（朱莉）。虚无概念不停地在《多米尼克》的人物中间起作用（“他什么也不是，他像一切人”，等等），但虚无并未表达任何一点点基督教的真实性（宗教只是一种惯习性的背景）：存在的只是对失败之无止无休的制作。爱情，在全部故事中，在这些篇页中，实际上是按照一种严格受虐狂机制被构造的。欲望和挫折在其中统一了起来，就像一个句子的两个部分，按照它应当有的意义所要求的那样：爱情诞生于对其失败的展望中，它不可称名（被认知），除了当它被认作是不可能之时：“如果你知道我多爱你，”玛德雷涅说，“……今天160我可以承认它，因为它是把我们俩区分开来的被禁止的词”。爱情，在这部益智类小说里，乃是一部折磨机：它逼近、伤害、烧灼，但不致人死地；它的操作性功能在于致残……它是在欲望领域本身之内所加予的故意毁损：“玛德雷涅不在了，我爱她！”多米尼克呼叫起来；我们必须读解出它的反面：我爱玛德雷涅，因为她失去了。按照古老的俄尔菲神话，反而是“丧失”本身定义了爱情。

爱的激情的偏执性（正如它在富洛敏丁的书中所描述的）决定着爱情故事结构。这个结构是复合的，它把两个系统联结在一起（而且或许正是这种非纯粹性，定义着这部小说）：一个戏剧性系统和一个游戏的系统。戏剧性系统伴随着一个危机结构；它的模式是有机体性质的（诞生，生活，斗争，死亡）；诞生于病毒和土壤的交遇（青春和乡村），激情的形成和弥漫；其后它遇到了障碍（所

爱者的婚姻)：这就是危机，其解决是死亡（放弃和退却）；就叙事而言每一戏剧性结构都具有一个作为其动源的悬念；如何结尾呢？甚至于我们从头几页就知道“结局不好”（而且叙事者的受虐狂不断对我们做此宣布），我们仍不得不经验一种疑团所含有的不确定性（他们最终会做爱么?）；对此并无可惊异之处：实际上，读解似乎是从怪僻（此词按精神分析学意义理解）行为中引出、并根据弗洛伊德以来被称作自我分裂的东西。我们知道以及不知道一切将如何结局。关于知识和期待的这种区分（分裂）正是悲剧的特性：在读索福克勒斯戏剧时，人人知道俄狄浦斯杀死了父亲，但人人都对未预知此事而感到震动。在《多米尼克》中，与任何爱情小说、与任何爱情戏剧相连的问题，均被原初的疑团所加重：把多米尼克变成活生生被埋葬者的东西是什么呢？但是——而且这是此爱情小说极复杂的方面——这个戏剧性结构不时被中断、并允许自身被一游戏性结构所穿透：这就是我所称作的不动结构，它联结于所有二元重复性“来去”的摇摆之中。就像在弗洛伊德的儿童来/去游戏例 161 中所描写的那样：一旦激情出现和被堵塞，它将摆动于欲望和挫折、幸福和悲惨、净化和侵略、爱情和嫉妒之间，并以其实际上永不中止的方式。没有任何东西可以保证会中止这个吸引和拒斥的游戏。对于有结尾的爱情故事，戏剧性结构必定更为适当。在《多米尼克》，是接吻、欲望的决心（多么曲折的一种决心！）结束了疑迷：因为从此以后我们知道了关于两个伴侣的一切。关于故事的知识加入了关于欲望的知识：读者的“自我”不再分裂，没有什么可以再读下去的了，小说可以结束了，小说必须结束了。

在这部怀旧式小说中，最令人惊异之处最后就是语言了［这一统一化层次涉及每一人物的、和叙事者的言说（énoncé），这本书没

有标志任何个人性言语特点]。这个语言永远是间接的；它只在它能够使它们达到一种抽象广度之时、使它们在一种决定性的一般化中被区分之时，才予以称名。例如，奥古斯丁的言行所获得的话语形式摆脱了一切同一性："他的意志本身由一稀有的良好感觉、由一完美的正义感所支持，他的意志制造了奇迹"；什么奇迹？这是一种非常有意思的方法，因为随意在这里那里着墨一下就变成现代表达法了（这一点预示了我们可以称之为 Marguerite Duras 的否定修辞术的方法）：它难道不是为了使所指者成为非真实的，而且，可以说，为了使小说的心理主义达到极度形式化（这种方法，有些大胆地，能够把整部小说非心理化）吗？奥古斯丁的行为仍然掩盖在一种暗示修辞法的外壳之内，角色结束时失去了一切身体性，它被归结为一种"劳动"、"意志"之本质，等等：奥古斯丁是一个密码。所以《多米尼克》可以令人吃惊地作为一部中世纪寓言来读解；陈述的暗示性如此之远，以至于陈述成为含糊其辞、晦涩难读的了；我们一直被告知奥古斯丁是野心勃勃的，但是只是很久以后，漫不经意地，我们才被告知他的功绩领域，就像是我们不会关心他究竟是在那个领域中获得成功的似的：文学，戏剧，还是政治。从技术上说，这种距离是加以概述（résumé）的距离：我们不断用一般性的词（爱情，激情，劳动，意志，尊严，等等）来概述各种各样的态度、行为、动机。这种语言企图回到它的所谓根源，后者就是"本质"，或者用较少哲学性语言说，风格；《多米尼克》在此就是一部关于根源的小说：叙事者在自闭于抽象性时加予语言一种根源，后者不是"事实"（"实在主义"观点），而是观念（"唯心主义"观点）。于是我们也许清楚了解这种连续使用的间接语言，具有一种显著的意识形态优越性：它崇尚"正确化"一词的一切可

能意义：《多米尼克》是一部“正确的”书：因为它避免一切琐碎性表现（我们从不知道角色吃什么，除了当他们是属于下层阶级、属于葡萄园工人的时候，他们在庆祝丰收时享用烤鹅）；因为它尊重古典的文学风格规则；因为它只提供一种平庸的通奸气息；最后，因为这些修辞学的距离化，同态地复制着一种形而上学的等级性，后者把灵魂与身体区分，使人认为这两种因素是分离的，以至于它们的偶然交遇可能会构成一种可怕的颠覆，一种可怕的“错误”：有关趣味、道德、语言的错误。

奥古斯丁对他的学生说，“我求你们绝不要相信那些对你们说这样话的人：理性是美的敌人，因为正义和真理是不可分开的朋友。”这种说法今日实际上已不可理喻；或者说，如果我们宁肯赋予我们的惊讶一种更具文化的形式：在阅读了马克思、弗洛伊德、尼采、马拉美之后，谁还会理解这种说法呢？《多米尼克》的时代误差性是肯定存在的。但是，为了列举一些其中的距离化例子，我并非一定是指我们不该读这本书，正相反，我打算为这个有力的意义网络勾勒出一个概貌，以便多少削除一些这样一部小说可能在现代读者身上引起的抵制心，以便随着读者阅读过程，显现出那样一种魔术式写作的特性来，它们从隐蔽处，在热力作用下，渐渐显示出《多米尼克》所深陷的意识形态牢狱之缝隙。这个最终使一种写作变成具可读性的热力，就是、就将是我们的愉悦感。在这部小说中存在有很多令人愉悦的角落，它们并非明显不同于我们所指出的异化现象：由语句修辞产生的某种咒语，乡间描写中的精致而优雅的享乐，这些快感如此浸透心脾，很像是我们在欣赏浪漫主义绘画时获得的那种愉悦，而且可以像本文开头时以更一般的方式所说的：幻想的充实性（我将说：色情），它体现于一切与隐退、休息、

163

平静有关的观念中；一种世俗的生活，当我们清醒时，是可厌的，因为这是我们须谈论必要的价值语言之时。但是在疲惫、软弱时刻，或者当都市陷于异化之时、或人际关系言语诱惑最强烈之时，一种往昔梦想的出现，就不是不可能的了：这就是特累姆博勒的生活。一切事物都颠倒了过来：《多米尼克》在我们看来是一部非法之书；我们从中听到一种魔鬼的声音：一个耗人心力、罪孽深重的魔鬼，因为它引诱我们怠惰、弃责、恋家；简言之：引诱我们朝向智慧。[①]

1971

① 本文原为 *Dominique*（《多米尼克》）意大利文版写的序言，Turin，Eindaudi，1972。

彼埃尔·绿蒂[1]：《阿吉雅德》

1. 名字

在我此处所读出和听到的阿吉雅德（Aziyadé） 164
这个名字里：首先是法文字母中这三个最亮的元音（元音的开始：嘴唇的张开，意义的开始）之逐渐爆发（像一串焰火似的）；z 的轻拂，y 的感官性的、鼓起的颚音化，这整个响音系列的滑动和开展、细腻而丰富；接着是一系列岛屿、星辰、人众、亚洲、乔治亚、希腊等事物；然后是全部文学：雨果在他的《东方人》中使用了阿吉雅德这个名字，在雨果

① Pierre Loti（1850—1923），法国小说家。——译者注

之后是全面亲希腊的浪漫主义；绿蒂，这个专门到东方去的旅游者，伊斯坦布尔的讴歌者；一种女性角色的模糊概念（某一位觉醒者）；最后是与一部虽嫌乏味却还可爱的旧式小说之偏见有关：简言之，从奢华的能指到可笑的所指，即彻底的失望。但是，从文学的另一领域出现了一个人，他告诉我们，必须永远将对一个专名的失望逆转，并将此逆转纳入一种尝试的轨道：普鲁斯特的叙事者，从盖芒特家的语音称颂出发，在公爵夫人世界里发现了某种与名字的王室辉煌引导他去假定者不同的东西，而且正是在回溯他的叙事者的失望时，普鲁斯特才可以写作。也许我们也可以学习正确地对阿吉雅德这个名字表示失望，而且在从珍贵的名字移向一部过时小说的悲伤形象后，返回一个文本的观念：无限语言的片段，它所谈的只是发生的“某种异国奇闻和悲伤故事”。

165

2. 绿蒂

绿蒂是小说的主人公（即使他有别的名字，即使这部小说呈现为与某一现实、而非与某一虚构有关的故事）：绿蒂存在于小说之内（虚构人物阿吉雅德不断呼唤她的情人绿蒂：“看，绿蒂，对我说……”）；但是他还是在小说之外，因为写完这部书的绿蒂，绝不与主人公绿蒂相符：二者并不具有同样的身份。第一个绿蒂是英国人并早逝；第二个绿蒂的首名是彼埃尔，他是法国科学院成员，而且除了他这部土耳其爱情故事外，他还写过很多其他书。身份的游戏并不停止于此：在书籍市场和荣誉方面已确立地位的第二个绿蒂，并不是《阿吉雅德》实际的俗世作家：后者的名字叫朱利安·维奥（Julien Viaud），并碰巧是一位小士绅，他直到生命结束时都

在昂代自己的家中玩摄影度日，喜爱东方式穿戴，周围满是稀奇古怪的民俗物件（至少有一种趣味与他的主人公一致：异族服饰癖）。令人感兴趣的不是化名问题（这在文学中司空见惯），而是另一个绿蒂，后者既是又不是他的角色，既是又不是此书的作者：我不认为在文学中存在有像他那样的人，而且他的发明（通过第三人，维奥）是非常大胆的：因为，如果对你经历的故事加添上个人印记是司空见惯的，并因此把你自己的名字加诸你的角色之上的话（这是任何私人日记中所常见的），这并没有颠倒专名的被赠予性；但维奥所做的却是：他把自己主人公的名字赋予作者本人。于是这个人在陷入一个由三个词项组成的复杂网络之后，他为此书加名一事就犯了两次错：促使《阿吉雅德》之存在的彼埃尔·绿蒂，根本不是作为他的主人公的绿蒂；而且此促使者（作者，作家）本身就是被虚构的，作者不是绿蒂而是维奥：一切都是在一个同名（homonyme）和一个化名（pseudonyme）之间的游戏；所欠缺的、所悄悄消失的、所敞开的，就是专名，就是名字的拥有（propre）[进行规定的名字和进行拥有（approprie）的名字]。书写者在那里呢？ 166

维奥先生在他昂代的家中，周围满是来自摩洛哥和日本的旧物件；彼埃尔·绿蒂在法兰西科学院；绿蒂是1877年死于土耳其的英国上尉（那时另一位绿蒂是27岁，所以他比第一位绿蒂多活了66年）。这个故事是讲谁的呢？哪个主体呢？在这本书的题签中，通过第二个绿蒂、即通过第三位书写者的加入，形成了一个漏洞。我们失去了一个人，其方式比仅仅是化名处理要巧妙多了。

3. 发生了什么？

一个男人爱一个女人（这是海涅一首诗的始句）；他必须离开

她；两人都为此而死。《阿吉雅德》真的就是这样么？甚至当我们为这个故事添加上环境和背景（它发生在土耳其，在俄土战争时期；不论男人还是女人都不自由，他们被族籍、宗教、风俗的差异所分离，等等），关于这本书我们不谈什么，因为它只是在粗读此通俗故事者中间以矛盾方式被消费着。所讲述的不是历险而是事件（incidents）：我们应该尽量按最细微、最平凡的意思来理解这个词。事件已经比事故（accident）弱了许多（但也许更使人不安），它只是像一片叶子那样轻轻地在生命的地毯上落下的东西；它是赋予时光组织的那种轻细、流逝的皱纹/褶；它是我们差一点没注意到的东西：一种刻记的零度，恰恰必须能够被写下的某种东西。绿蒂——或者彼埃尔·绿蒂——极其擅长这类琐碎描绘（它们恰与此书的伦理性构想一致，对投入已过时的非时间性内容加以叙述）：一次散步，一次等待，一次郊游，一次谈话，一次卡拉贵兹的开167庭，一次庆祝，一个冬日夜晚，一次不愉快的聚会，一次火灾，一只猫的到来，等等：一切那些使我们的期待似乎会落空的东西；但是也有一切那些构成着幸福的外部之（外在化）空虚。

4. 空无

换言之，什么都未曾发生。但是对于这个空无必须说些什么。怎么能够说谈论空无呢？在此我们遇到写作中的一种巨大矛盾：空无不能被谈论，除了空无之外。空无（rien）也许是语言中的唯一的词，它不容许有迂回用语、隐喻、同义语、替代语；因为如果说空无而不以纯直指［（dénotant）rien 这个词］方式，这也是在填充着空无，在否定着它：就像俄尔甫菲，他失去欧律狄克，转过身来

望着她，空无有点失去意义，一当说出（énonce）它时［将其揭露（dé-nonce）时］。所以必须欺骗。空无不能在话语中被理解，除了间接地通过迂回用语，通过一种欺骗性暗示。绿蒂于是创造了上千条琐碎的记载，它们的客体不是观念，不是情感，不是事实，而简直就是在该词最广义上的天气（le temps qu' il fait）。这个“sujet”（主题）在全世界日常会话中肯定占据着首要位置，值得我们研究：尽管看起来微不足道，难道它不是告诉我们人类关系借以构成的话语空虚么？谈到天气时首先是一种实质的通讯，这是农民劳动中所要求的信息，他们的收获季节依赖天气；但是在都市关系中，这个主题是空的，而此空虚性恰是会话的意义所在：我们谈到天气是为了什么也不说，例如，为了告诉对方我们在和他说话，只为了告诉他这件事，而没有什么别的。我正在对你说话，你对我存在着，我想要对你存在（把天气当作主题也是一种错误的居高临下态度）；再者，不论这个主题有多空洞，天气指示着世界的（存在者的）一种复杂的存在，在其中地点、背景、灯光、温度、机体感觉都被统一起来，而且它正是我们的身体借以存在、或感觉其存在的那种基本方式（尚且不谈，随着它是否合乎我们日常计划的需要，天气所具有的快乐的或忧郁的意涵）；这就是何以绿蒂（在萨罗尼卡，在伊斯坦布尔，在艾欧柏）不停地记下的天气、使其含有一种多元写作功能的缘故：它容许话语虽持存却什么也不说（或说着空无），它欺骗意义，而且通过一些惯习的近似的说法（“燕麦在黑石板中间发芽了……到处都可闻见五月间温暖空气中甜甜的气味”），我们得以指示世界的某种定在（Dasein），某种首要的、自然的、无可争议的，以及毫不重要的东西（意义起始处，也就是解释起始处，而解释就是战斗）。所以我们理解在这些琐碎记载和私人日记之间确

168

立的复杂关系（19世纪阿米尔的日记中到处记载着日内瓦湖畔的天气[①]）：因为它的意图只在于表达我生活中的空无（避免把它解释成“命运”），日记使用着这种特殊的内容，其“主题”只是我的身体和其躯壳的感应，我们称其为天气。

5. 错格（anacoluthe）

天气也用于其他事物（或用于同样的事物）：打断意义，打断（世界、梦想、故事的）构造。在修辞学上，我们称此构造的断裂为错格。例如，在萨罗尼卡外边舰艇船舱内，绿蒂梦想着阿吉雅德，萨米埃尔正在把她的长长棕色发辫送到他的手上；他被叫醒，梦也就打断了；结果，只说了下面一句话：“那晚大雨滂沱，我湿透了。”这样，梦就悄悄地失去了一切意义，甚至于无意义（non-sens）的意义；雨（雨的记载）熄灭了莎士比亚所说的意义的闪光：意义，中断了，不是消灭了，意义——作为稀有的、困难的话题——被免除了。

6. 两个朋友

在和阿吉雅德一起历险时，中尉绿蒂有两个仆人、两个朋友在协助他，他们是萨米埃尔和阿士米。在两种情感之间“有一道深渊”。

阿士米眼睛细小；萨米埃尔彬彬有礼。阿士米有主意、大方，

---

① Henri Amiel，1821—1881，瑞士文学批评家，所著《私人日记》（1883），去世后引人注目。——译者注

他是家庭的友人和知交；萨米埃尔照料船只、漂浮的床，他熟悉水性并担任信使。阿士米是虔诚的穆斯林；萨米埃尔兼有犹太、意大利、希腊、土耳其血统；他说混合语、萨比尔语和法兰克语。阿士米是阿吉雅德的骑士，处处为阿吉雅德着想；萨米埃尔是阿吉雅德嫉妒的对手。阿士米阳刚气十足（“海格里斯大力士般的体格”）；萨米埃尔女里女气，温柔多情，像小猫一样洁净。萨米埃尔钟情于绿蒂；对此当然未曾明言，但有暗示（“他的手在我的手中颤抖并超出必要地握紧它。‘亲爱的’”，他用低沉、不安的声音说，‘我亲爱的’，你要我做什么？……在可怜的萨米埃尔心里闪过某种前所未闻和隐蔽的东西。——在东方，一切都是可能的！——然后他埋首于双臂间，呆立在那儿，浑身颤抖……”）。一种动机在此显示出来——在别处也可看出：不，《阿吉雅德》并非全是一部爱情小说，这部关于年轻女孩的故事，也是一部关于被鸡奸者的小历险记，充满着关于某种前所未闻和隐蔽事物的暗示。

因此，两个朋友的模式是明确构拟的（朋友/情人），但并无结果：它并未被转换（为行动、情节、戏剧）。意义多少仍然是无关紧要的。这部小说是一套几乎无运动性的话语，它设定意义但不对其解决。

7. 被禁止者（L'Interdit）

170

上尉绿蒂在伊斯坦布尔沿着无穷无尽的城墙漫步，城墙在他上空被一座灰色大理石小桥联结。对于被禁止物也是一样：它不仅是人们须永远遵行者，而且也是人们在其上进行交流者：一处把我们排除在外的领域。又有一次，上尉冒着危险，闯进艾欧柏清真寺第

二进内院，那是基督徒严禁人内的；他掀起挡住圣殿的皮制门帘，但是我们知道，清真寺内部什么也没有：这一切麻烦，一切违禁，为的是证实一个空虚。也许可再次说，对于被禁止物也一样：一个严加防护之地，而其中心是无菌区（aseptique）。

绿蒂1（小说主人公）遇到许多被禁事物：后宫女眷、通奸、土耳其语、伊斯兰教、东方服饰；许多地区他都须发现暗语以便进入，一一模仿着那些允许进入者的样子！冒险行动的困难性往往被刻意渲染，而如何克服困难则甚少提及。如果我们想象一处后宫是什么样子（而如此多故事告诉我们它是如何被严格封闭着的），如果我们稍想片刻就会知道，说出像土耳其语这样的外语而不暴露外国人身份有多么难，如果我们考虑身着奇装异服而不露出伪装有多难，我们如何能够承认绿蒂可以和一位后宫妇人同居几个月并且好几周间都说着土耳其语呢？我们未被告知这些活动的具体方法——这些在别的小说中则都是（情节的）基本的部分。

无疑，这是因为对绿蒂2（书的作者）来说被禁止物是一种观念；如果禁令实际上被违反，也就无重要性可言了；所不断表达的重要事项，在于对其加以设定，并对与其相对的自身加以设定。《阿吉雅德》乃被禁者的一个必要名称，一种纯形式，在其之下，成千上万的违反社会的行径可予表述，从通奸到鸡奸，从无神论到语法错误。

171 8. 浅淡放荡（La Pàle débauche）

浅淡放荡是指，在一整夜色情放荡之后清晨时分的放荡（“浅淡放荡经常使我在街头闲逛到天明”）。在等待阿吉雅德时，上尉绿

蒂了解了许多这样的夜晚，充满着“奇怪事情”、“乖异妓女”、“一些放荡不羁的冒险”，所有这类经验中当然包含着“后宫的邪恶”，为了体验它们，出现了萨米埃尔或艾兹丁-阿里，他们是纵情狂欢的向导、启蒙者、同谋、组织者，在此活动中妇女是被排除在外的。这些被多次形容的高雅的或世俗的聚会，永远以同一方式结尾：绿蒂以轻蔑态度对它们加以谴责，并声言，虽不免稍迟，并未参加过这些活动（如在守墓园人场合，他在陷入危险前曾接受其求爱；如在老凯若拉场合，他诱惑其献出“漂亮如天使的”12 岁儿子，而到了凌晨又以羞辱的方式将其摆脱）：人们熟悉的自我欺瞒伎俩这类话语，被用于在回顾时将先前发生过的欢闹抹消，而此欢闹构成了这一信息的本质因素；因为，归根结蒂《阿吉雅德》也是一部放荡小说。伊斯坦布尔和萨罗尼卡（对他们的诗情画意描写）掩盖了这些虚伪地被称作不幸的遭遇，意味着对街头亚洲男孩不断的勾引；后宫意味着对同性恋的禁止；年轻中尉在西方朋友面前将其加以理论化的那种老套怀疑主义，意味着猎奇心理，以及对欲望的不可餍足性——或彻底的满足性，这个欲望可不断再到处滋生；温柔纯洁的阿吉雅德意味着这些快乐的升华：它说明为什么她的角色会如此匆促地结束了，就像是夜晚结束时和“放纵”一节终结时说出的一个道德性结句：“于是我记起我曾经在伊斯坦布尔——而她答应了到那里去。”

9. 大聚合体

172

“放荡”：这就是我们的故事的一个强词项。另外一个必须与此词项对立的词项，我相信，并不是阿吉雅德。放荡的反面不是纯洁

（爱情，感情，忠诚，夫妻），而是限制（contrainte），这就是西方，后者两次以警察总监形式为代表。中尉绿蒂在沉醉于亚细亚放荡时，逃避着自己国家、自己文化、自己文明的道德制度；从那里，和极其乏味的姐妹及英国朋友普拉姆克特和布朗的断续的谈话，他们都是既阴沉又活跃的：你可以跳过这些名字；它们的功能是纯结构的：其作用为确保欲望之令人厌恶的方面出现。但是，阿吉雅德呢？阿吉雅德是个中性词项，这个大聚合体的零词项：在话语上她占据着首要位置；在结构上，她是欠缺，她是欠缺的位置，她是一种话语的事实，不是欲望的事实。难道不正是她，难道不宁可是伊斯坦布尔（这就是“浅淡的放荡”），绿蒂最后想将其选择来对立于大猎狗、对立于英国和强权的政治、姐妹、朋友、老母亲、爵士和夫人在家庭公寓客厅里弹奏贝多芬？绿蒂 1 似乎在阿吉雅德死时也死去，而绿蒂 2 接了下去；中尉高贵地出发，作家将继续描写日本、波斯、摩洛哥的城市，也就是将继续指示着和标志着（通过话语的象征）他的欲望空间。

10. 服装

一位道德主义者有一天喊叫着：我愿意皈依伊斯兰教，如果我能够穿上摩洛哥式男皮袍和羊毛衫的话！这就是说，世界上一切谎言在我穿上衣装之后就成为真理了！我倒宁肯说谎的是我的心灵，而不是我的服装！我的灵魂与一种服装对立！穿异族服装者是真理追求者：最令他们害怕的，正是被伪装。对于衣服的真理来说，存在有一种道德感，而当获得它以后，这种感情却是非常可疑的：劳伦斯上校为了争取穿戴土耳其服饰的条件，经受了不少考验。上尉

173

绿蒂迷恋着穿异族服装；他穿衣打扮首先是为了策略上的理由（扮作土耳其人，扮作海员，扮作阿尔巴尼亚人，扮作苦行僧），其次是为了伦理上的理由：他想使自己皈依他族，本质上，即在服装上，成为土耳其人；这是一个身份的问题；因为所放弃的——或被接受的——是整个一个人，在两种服装（西方服装和新的服装）之间一定不能有临近性；在那里，那些转换的地点，那些转换的房间（在萨罗尼卡犹太妇女之间，或者和加拉兹的夫人一起时），那些密封的闸门，在那里不同身份之间认真地彼此变换着，一个死去（绿蒂），一个诞生（阿里夫）。

这样一种辩证法是我们熟知的：服装并不表现人，而是构成人；或者说人只是服装允许我们信仰的这个被欲望的形象。那么绿蒂上尉想要成为的这个人是什么呢？显然，是昔日土耳其的人，即一个纯粹欲望的人，隔断于西方和现代主义，以便在一个现代西方人眼里，彼此认同同一种生活的责任。但是在绿蒂上尉日记中，作者彼埃尔·绿蒂在写着另外一种东西：他赋予角色以这些考究的旧衣服，希望他成为一种图画般存在的人："自己成为如此充满运动和光亮的这幅图画的一部分"，穿着土耳其老式衣服的上尉访问了清真寺、咖啡室、浴室和广场，一套土耳其风情画。所以变异服装的目的最后是（一旦存在的幻觉耗尽了）转换为可描述的对象，而不是转换为内省的主体。伪装的确认（借助它的成功来对其加以否定）是一种绘画的完整性，从身体过渡到一种整体写作，简言之（如果我们直意地理解它）：抄写（transcription）：穿着适当（即在其穿着中也须摆脱拘泥），主体解消了自身，不是通过陶醉，而是通过阿波罗精神，通过参加一种比例、一种结合方式。所以一个小作家，过时的、显然不关心理论的（虽然是马拉美、普鲁斯特的同

174

时代人)，却阐明了最复杂的写作逻辑：为了想成为“绘画的组成部分”，也就是想要去写作，就只有在他自己被写出时：取消了被动式、主动式、表达者、被表达者、主体、陈述等区分，在这里现代写作正在发现自身。

11. 但是东方在何处呢？

那样一个时代似乎已很遥远，当伊斯兰的语言是土耳其语而非阿拉伯语时！这是因为在政治权力所在之地，文化形象永远是固定的：1877 年时“阿拉伯国家”并不存在；虽然摇摆不定（《阿吉雅德》在这方面告诉我们很多了)，土耳其，在政治方面因此也在文化方面，仍然是东方的象征（异国情调内的异国情调：绿蒂的东方包括冬季、浓雾、寒冷。这是由现代旅游业所检测的我们的东方之极致)。一百年以后，也就是在我们时代，绿蒂上尉的东方幻想会是什么样呢？当然，这就是一些阿拉伯国家，埃及或摩洛哥；在这里，上尉——或某位年轻教授——会站在反以色列一边，其情况类似于绿蒂参加他所热爱的土耳其的事业而反对俄罗斯：这一切都由于阿吉雅德——或者由于浅淡的放荡。

不论在土耳其语中还是马格里布语中，东方只是一个棋格，一个强调性词项，用以替代西方，或其他什么。只要对立未解除，单只屈从于诱惑的力量，意义就充分生效：此书就可能出现，即它在发展着。当绿蒂在限制中去选择时（如同在行政圈内人们所说），175 他必须从想象层转移到现实层，从伦理层转移到地位层，从生活方式层转移到政治责任层，在实践的限制面前让步：意义中止了，书停止了，因为不再有能指，所指恢复了它的专制。

令人关注的是幻想的投资，意义的可能性（不是它的停止），在决定之前的、在决定之外的东西，永远会出现，似乎是借助于一种政治的倒退：相关于一种生活方式，欲望永远是封建的；在一个自身已经过时的土耳其内，还存在着一个绿蒂为之动情的更古老的土耳其。欲望永远朝向一种极端慕古主义，在那里最大的历史距离保证着最大的非现实性，在那里欲望找到了其纯形式：一种不可重复的形式、不可能性之形式（但在将这一切写下来之后，此逆推性也就消失了）。

12. 旅行，居留

一种脆弱的形式被用作一种在伦理性陶醉（对一种生活艺术之爱）和一种民族性投入（或者说，政治）之间的转移或一种过度，后者是重要分类学者所熟悉的中性的、意义含混的词项：一种居留（sojourn）[这个概念的行政性对应词是：居住（residence）]；绿蒂知道，转换为现代词语后，一切去国生活中含有三个渐增的阶段：旅行，居留和入籍；他依次是一个旅行者（在萨罗尼卡），一个居民（在艾欧柏），一个国民（土耳其军官）。在此三因素间，最具矛盾性的是居留（居住）：在此主体不再有旅游者的伦理性非责任感（因为他只是一个旅游的国民），但还没有公民的责任（民事的，政治的，军事的）；他被定位在两种明确身份之间，而且这种中间性的地位虽然持存着，却为其发展的缓慢性本身所规定（在绿蒂居留于艾欧柏时，由此出现一种永久性和危险性的混合物：一者是“不断地返回”，另一者是“不断地临近结束”）：居民，简言之，就是重复其居留欲望的旅游者：“我住在世界上最可爱的国

176 家之一——这是旅游者、绘画和摄影爱好者惯说的话——并且我的自由是无限的”——居住者的陶醉，对他而言关于地点、风俗、语言的良好知识，使其可以无畏地去满足一切欲望（绿蒂将其称作：自由）。

居留有自己的本质：它使居留国（在此特别就是指伊斯坦布尔）成为一个组合空间，其中浓缩了几个大城市的本质；成为一种环境，主体可以潜入其中：这就是沉入、隐藏、闲逛、陶醉、消失、不在、为一切不是其欲望的东西而死去。绿蒂解释了他的经验中的这种“类精神分裂症”的性质：“我不再痛苦，我不再记忆，我将绕过那些以前曾经崇拜过的人物而绝不在意……我什么也不相信，什么人也不相信，我谁也不爱，什么东西也不爱；我既无信仰也无希望”。这显然已是疯狂的边缘，而且按照这种居留经验（对其实际上无法容忍的特性，我们刚刚描述过），绿蒂上尉发觉自己具有魔术般的、诗意的存在光环，他和社会、理性、感情、人类决裂了：他成为不可能被分类的矛盾性存在；这就是苦行僧哈散-艾凡狄对他说的，后者把绿蒂变成矛盾的主体，年轻而博学的人，这是旧修辞学以 puer senilis 名义习惯于去颂扬的一种自然的、真正的不可能性：具有一切年龄特征，无时间性，因同时含有着一切时间。

13. 漂流

如果不是因为他选用的托词（一种良好的觉醒哲学和阿吉雅德本人），这部小说可能是非常现代的：它不是提供了我们今日对嬉皮士运动中发现的同一怠惰性所产生的不满么？绿蒂大概就是一位

嬉皮式花花公子：像绿蒂一样，嬉皮士偏好放逐和奇装异服。这样一种对西方的拒绝和退出，既不激烈，也非禁欲主义，也不是政治性的：这正是一种漂流：《阿吉雅德》是一部漂流小说。存在有漂流城市：既不太大，也不太新，它们必须是过时的（就像 Tangier，一个古老国际都市），但仍然充满活力；在这类都市中混合有几个内城但并无进取精神，是供闲荡的城市而又并不奢华，在这里处处可漫不经心地随意放荡：这就是绿蒂的伊斯坦布尔。于是，这个城市像是一片水域，它既载浮着我们又把我们带离现实之岸：在这里我们没有运动（退出了竞争），并被放逐（退出了任何保守秩序）。奇怪的是，绿蒂自己谈到了漂流（在此话语中具有一种少见的真正象征性因素）：在萨罗尼卡水域中阿吉雅德和绿蒂乘之做爱的漫游船，只是一个“漂浮的床”，“一个在漂浮着的床”（在玛丽-皮亚号小船上我们看到了对立的东西：挤满吵闹的寻欢作乐者的船只几乎撞到他们）。是否还有比这个漂流的小船的形象更淫荡的形象？这是一个深刻的形象，因为它联合了三种观念：爱、漂浮，以及欲望就是一种漂流之力的概念——因此法文词漂流（dérive）最接近弗洛伊德的词冲动（pulsion）（这个概念引发了很多争论）：上尉绿蒂的漂流（在萨罗尼卡的水上，在艾欧柏郊外，在伊斯坦布尔冬季夜晚和阿吉雅德一起时，或在隧道和墓地游荡时），因此，成为其欲望的准确形象。 *177*

14. 无继承性

甚至在几年前的冬季时，马拉喀什城的欧洲区一片死寂（随后旅游业使其极度繁荣起来）；在炎热时，沿着宽阔的大街分布着敞

开却生意清淡的店铺，实际上空荡荡的咖啡店，在公共花园里这里那里有男人在草地上躺卧着，人们可以深深感受到那种情感：无人
178 所属。一切都存在着，但不再属于任何人；以其完全形式呈现的每一事物，附着在财产上的那种争斗的张力被掏空了；出现了丧失，但不是物品的丧失，而是继承和继承者的丧失。这就是绿蒂的伊斯坦布尔：有生气，甚至于是生气勃勃，像是散发着芳香的亮丽多彩的画卷，却没有所有主：土耳其在没落中（作为一个强权），现代主义逼近门前，却毫无抵御，到处是过时的偶像、精致的过去之偶像、过去作为精致之偶像。正是这种无继承性，这个种历史的漂流，在土耳其语中明确表示为 eski（法国人听起来不无一种细腻的意义含混性），这是上尉绿蒂最喜引用的字："我注视着周围的老人：他们的服装显示着对美好旧时代样式的酷爱；他们穿的每件衣服都是 eski，包括他们的银质大眼镜、包括他们衰老侧面上的线条。Eski，这个字说起来带有尊敬和古朴意味，在土耳其既可用于指旧衣装，又可以指服装或衣料的旧式样。"正像"漂流"在漂浮小船上有其限制性对象一样，"无继承性"也有其主题学：石板路之间滋生的野草，与白色大理石形成对照的黑色柏杨，墓地（在绿蒂的土耳其到处都是），它们如其说是死亡之所，不如说是无继承性的、漂流中的空间。

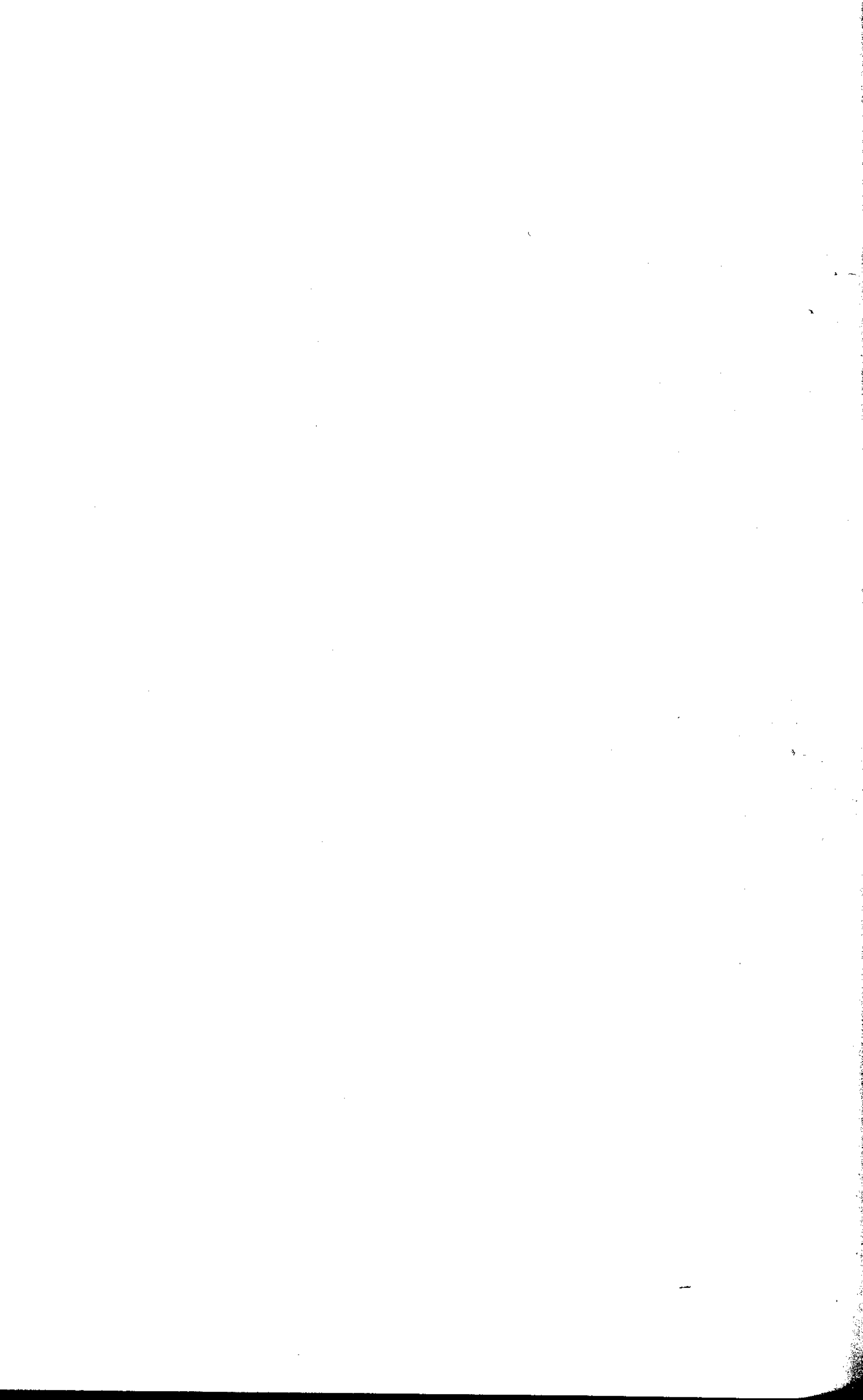
15. 动机

我不是说过（而且并无勉强地说过），这部旧式小说（它差不多是一部小说）某种意义上是现代性的么？它不只是来自欲望的写作，它不断地触及被禁止物，使写作主体迁移并遭受挫败；而且甚

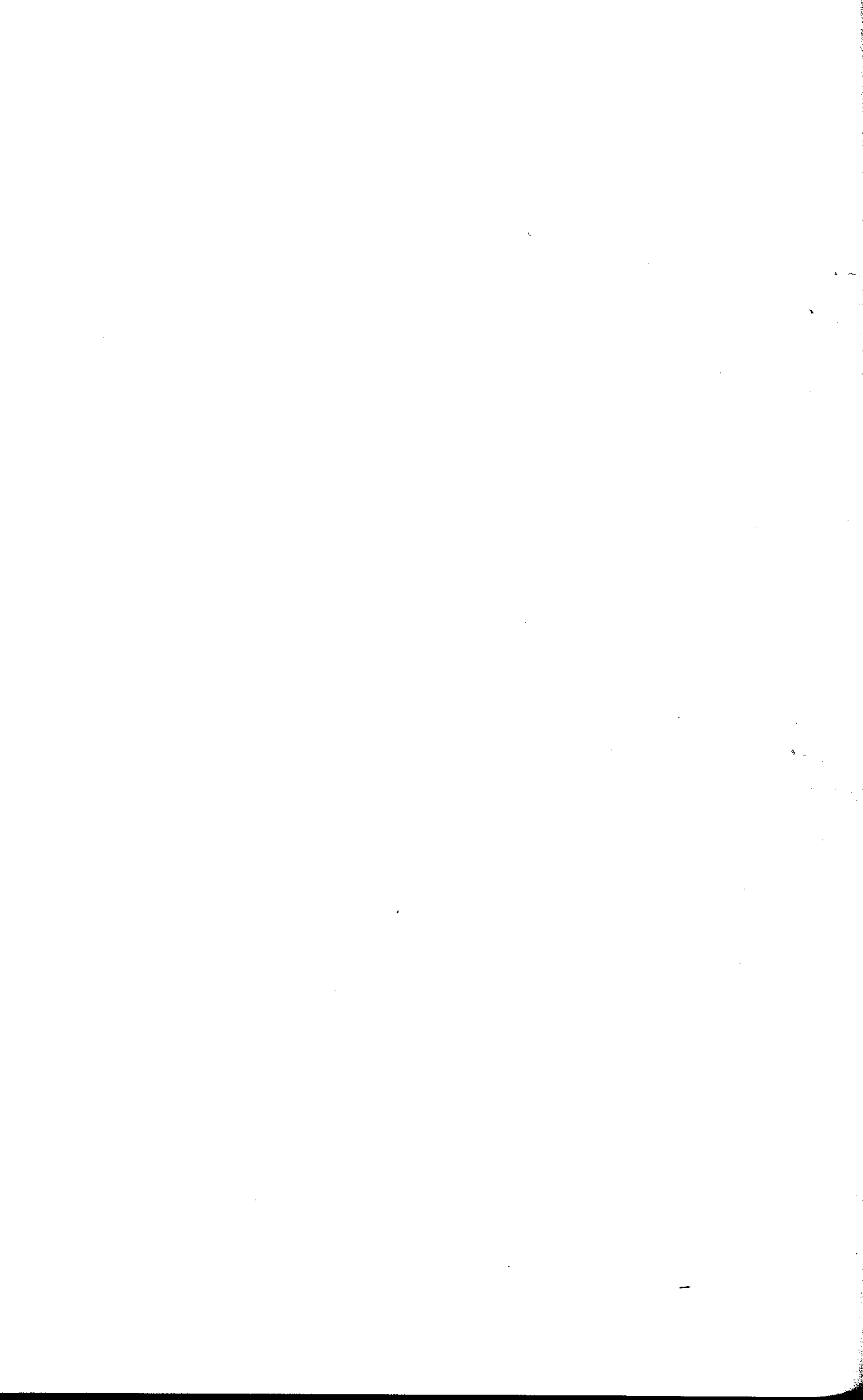
至于（这只是前者的结构性译法）在功能层次上它也是多元的：诸多元因素处于相互触动之中。说话者（绿蒂）不是写作者（彼埃尔·绿蒂）；故事的话语从维奥迁移到彼埃尔·绿蒂，再从彼埃尔·绿蒂迁移到绿蒂。然后是伪装的绿蒂（阿雷夫），然后是与其通信者（姐妹、英国友人）。至于结构，它是双重性的，既是叙事的也是描写的；而通常（例如在巴尔扎克）描写只是信息的离题、停止，在此描写却具有一种驱动力：话语的运动存于不断更新的隐喻中，所谈的只不过是"漂流"。那么故事本身在哪里呢？它是关于一部不幸福的爱情故事么？一部关于放逐灵魂的《奥德赛》么？一部关于去东方放荡的、阴沉的、暗示性的故事么？苦行僧艾凡狄问道："请告诉我们，阿雷夫或绿蒂，你们是谁，以及你们来到我们中间做什么？"没有回答：旅行——绿蒂在土耳其的居留——没有动机。没有目的，既不为此，也不为彼；它不属于任何决定作用（détermination），也不属于任何目的论：于是，某种最常见的、作为纯能指（pur signifiant）的东西被展示了出来，而能指是从不会过时的。[①]

179

① 本文原为意大利文版 *Aziyadé*（《阿吉雅德》）的序言，Parme，Franco-Maria Ricci，1971。《Mogana》丛书；其后也发表于《批评》杂志，第297期，1972（2）。



法兰西学院就职讲演



讲演：法兰西学院文学符号学讲座就职讲演[①]

（1977年1月7日宣读）

在讲演伊始，请允许我先谈一下引致法兰西学院接纳一位众议纷纭人物的理由，这个人的每一种品质，在某种程度上都曾受到过他的对立方的反对。因为尽管我任教多年，却并无通常接受这一高级职位时所需的资格。虽然长期以来我确实将我的著述列入了科学、文学、词汇学和社会学诸领域，但应该承认，我所写的只是各种随笔文字，这类文字含有一种性质含混的文体，其中写作与分析的份额不相上下。虽然很早以来我也确实使我的研究与符号学的产生和发展联系在一起，但我其实并无权利来

① 文本译自罗兰·巴尔特：《就职讲演》，法文版，巴黎瑟伊出版社，1978。

8 代表这一研究领域，于是我在它似乎刚刚形成时就倾向于修改它的定义，使自己主要依赖于一种反常规的现代主义的潮流，结果对“太凯尔”（Tel Quel）杂志的接近，远超过对与许多其他或可见证符号学研究潜力的杂志的接近。

于是不言而喻，在由科学、学术、严格性和革新性主导的这座大厦里所接待的这个人，背景并不纯正。一方面是出于慎重，另一方面是由于每当我遇到理智的困惑时总要问一下某一选择是否使我感到快乐的习惯，我就不谈那些促使法兰西学院欢迎我的理由（因为在我看来这些理由是不无疑问的），而来谈一下那些使我来到这里感到快乐更甚于感到荣誉的理由。因为荣誉可能名实不符，快乐则必表里如一。我感到快乐，因为在这里我又忆起或遇到我所热爱的那些在法兰西学院任教或曾经任教过的作家们：首先当然应当提到米什莱，当我开始思想生活的时候，正是通过他我才发现了历史

9 学在人文科学全体中的主导地位以及写作所具有的力量，后来学术界对此也加以承认了。然后是那些距今不远的人物，如让·巴吕齐（Jean Baruzi）和保罗·瓦莱里，我就在同一间大厅里听过他们的讲课，那时我还是一个青年。再晚些的是摩里斯·梅罗-庞蒂和艾米尔·本维尼斯特。而现在呢，请允许我冒昧地提到米歇尔·福科（本来我们之间的友谊应当使我对此保持缄默）；友情、思想一致与感激，都使我与他联系在一起，因为正是他向教授委员会提出设立这个讲座和推荐主持这个讲座的人选的。

今天我感受到的另外一种快乐，由于更具相关性，因此也就更为重要，这就是我在走进一处我们可以严格地称作“权势之外”（hors pouvoir）的学府时所感到的那种快乐。因为，如果轮到我来对学院进行解释的话，我将说，在学术机构领域内，学院是历史的

最后策略之一。荣誉通常都是权势的一种损耗，而在这里它干脆是权势的消除，是权势鞭长莫及之处：在这里教授除了研究和说话之外别无他务；我想说，这就是高声谈论他的研究梦想，而不必去判断、选择、推进，不必去屈从于某种有指导的学术活动。这在目前 10 来说是一种巨大的、几乎是不甚公平的特权了，因为当前文学教学已由于技术专制论的要求和学生革命愿望的双重压力，而疲惫不堪。当然，在机构允许的限度之外去教学和说话，并非是一种从道理上说可免除权势影响的活动。权势（**支配性的力比多**）总是存在的，它隐藏在一切话语之中，即使当话语产生于权势以外的某处时亦然。因此，这样的教学越自由，就越需要探讨在什么条件下和按照什么程序，话语可以摆脱任何一种攫取的意志。在我看来，这种探索就构成了今日开创这个讲座时最深刻的教学构想。



实际上，在这里我们间接地但坚持着要去讨论的正是权势。我们“单纯的”现代人把权势看成是一种有些人拥有、有些人不拥有的东西。我们曾经认为权势是一种典型的政治现象；现在我们则相 11 信它也是一种意识形态现象，它渗入了那类我们最初未曾从中发现它的领域，渗入到学校、教学里来，但它始终还是某一存在物。然而如果权势像魔鬼一样是为数众多的存在物，那会怎么样呢？它可以说：“我的名字叫**军团**”，它无处不在，各个方面，各种领导，大小机构，压迫集团或压力集团，到处都有“有权威的”声音，它被授权发出各种权势的话语：颐指气使的话语。于是我们发现权势出现于社会交流的各种最精巧的机构中，不只是在国家、阶级、集团里，而且也在时装、舆论、演出、游乐、运动、新闻、家庭和私人

关系中，甚至在那些企图对抗权势的解放冲动中。我把所有那类话语都称作权势的话语，即在接受话语的人中间导致错误乃至罪恶的那类话语。有些人期待我们知识分子会寻找机会致力于反抗权势，12 但是我们真正的战斗却在别的地方，这就是对抗各种权势，而且这不会是一种轻而易举的斗争：因为如果说权势在社会空间内种类繁多，那么相对来说，在历史时间中它就是永续的。在这里它被驱赶或耗尽，它又会在别处重新出现，它永不会消失。如果为了消灭它而去发动一场革命，不久它又会死灰复燃，会在新的事态中重新发展。它这种无处不在、永久延存的原因是，权势是一种超社会有机体的寄生物，它和人类的整个历史、而不只是和政治的历史和历史学的历史联系在一起。在人类长存的历史中，权势于其中寄附的东西就是语言，或者再准确些说，是语言之必不可少的表达（expression）：语言结构（la langue）。

语言是一种立法（legislation），语言结构则是一种法规（code）。我们见不到存在于语言结构中的权势，因为我们忘记了整个语言结构是一种分类现象，而所有的分类都是压制性的：秩序既意味着分配又意味着威胁。雅各布森曾经指出过，一个习语与其说按照它允许去说的来定义，不如说是按它迫使人说的来定义。在我 13 们法语语言结构中（我举这个明显的例子），我必须首先假定我自己是主语，然后才对行为加以陈述，行为自此时起将只不过是我的属性：我之所为，仅是我之所是的结果和延续。同样，我必须永远在阴性与阳性之间进行选择，中性或复数是对我禁用的。此外同样地，我必须指出我与他人的关系，或者借助 tu（你），或者借助 vous（你们）：感情上的和社会上的中断对我是禁止的。同样，语言结构，按其结构本身，包含着一种不可避免的异化关系。说话

(parler)，或更严格些说发出话语（discourir），这并非像人们经常强调的那样是在去沟通，而是在使人屈服：全部语言结构是一种被普遍化了的支配力量（rection）。

我想引述勒南（Renan）的一段话，他在一次会议上说过："女士们和先生们，法语从来也不是荒谬的语言，它也绝不会是一种反动的语言。我不能想象一种严厉的反抗会以法语为其发音手段。"是的，就勒南而言他是有洞察力的，他发现，语言结构不可能被其产生的信息所消耗（épuisée），它比后者存在更久，并通过一种往往是惊人的共鸣，在后者之中使人们理解到某种言外之意，在主体有意识的、理性的声音之上，强加上结构具有的支配性的、固执的、不可违抗的声音，这也就是当其发声时的"类属"（espéce）的声音。雷南的错误是历史性的，不是结构性的。他认为法语是由理性构成的，它必然产生政治理性的表达，在他看来这种表达只可能是民主的。但是作为语言结构之运用的语言，既不是反动的也不是进步的，它不折不扣地是法西斯的。因为法西斯主义并不阻止人说话，而是强迫人说话。 *14*

话一旦说出来了，即使它只在主体内心深处发出，语言结构也要为权势服务。在语言中必然出现两个范畴：断言的权威性和重复的群体性。一方面，语言具有直接的断言性：否定、怀疑、可能性、终止判断等需要一些特殊的机制，这些机制本身将参与各种语言伪装的作用。语言学家所说的情态范畴只不过是语言结构的补充部分，通过这种类似于请求的方式，我企图弱化语言结构的不可改变的确认力量（pouvoir de constatation）。另一方面，构成语言结构的记号之所以存在，只因为它们被确认了，即只因为它们被重复着。记号是追随者、合群者，在每个记号中都隐藏着一个怪物：固 *15*

定型式（stéreotype）。我只能通过聚集那些在语言结构中闲荡着的记号来说话。每当我说话时，这两个范畴都在我心中联合行动，我于是既是主人又是奴仆：我不满足于重复已经说过的东西，不满足于听任记号来奴役；我说话，我断言，我反驳着我所重复的东西。

但是在语言结构中奴役和权势必然混合在一起。如果我们说自由不只是指逃避权势的能力，同时尤其是指不使别人屈从自己的能力，那么这种自由就只能存在于语言之外。遗憾的是人类语言没有外部，它“禁止旁听”。我们只能求诸不可能之事来越出语言之外，16 有如通过一种神秘的个别性，像克尔凯郭尔所描述的那样，当他把亚伯拉罕的祭献描绘成一种十分奇特的行为时，它不包含任何言语，甚至连内心的言语也没有，以此来反抗语言的一般性、群体性和道德性；或者通过尼采的“阿门”，它像是一种令人愉快的震动似的被语言结构所奴役，被德鲁兹所说的语言的反应性所伪装。但对我们这些既非信仰的骑士又非超人的凡夫俗子来说，唯一可做的选择仍然是（如果我可以这样说的话）用语言来弄虚作假和对语言弄虚作假。这种有益的弄虚作假（trichevie），这种躲躲闪闪，这种辉煌的欺骗，使我们得以在权势之外，在语言的永久革命的光辉灿烂之中，来理解语言结构，我愿将其称作文学。



我并不把文学理解为一组或一套作品，甚至也不把它理解为交往或教学的一个部分；而是理解为有关一种实践的踪迹（traces d'une pratique）的复杂字形记录：即写作的实践。因此对文学来说，我主要关心的是文本（texte），也就是构成作品的能指之织体（tissu des signifiants）。因为文本就是语言结构的外显部分，而且正

17

是在语言结构内部，语言结构可能被抗拒和转移正轨：但不是由于语言结构为其工具的信息，而是由于语言结构为其活动场所的字词之运用。所以我可以不加区别地使用文学、写作或文本这些字眼。文学中的自由力量并不取决于作家的儒雅风度，也不取决于他的政治承诺（因为他毕竟只是众人中的一员），甚至也不取决于他的作品的思想内容，而是取决于他对语言结构所做的改变。按此观点，塞利娜与雨果伯仲之间，夏多布里昂与左拉旗鼓相当。我打算指出，在这里起决定作用的是形式，但是我们不应根据意识形态的理由来评价这种作用，因此有关意识形态的科学对形式问题的影响一直十分有限。在文学的各种力量之中我想指出三种，并借助三个希腊文概念对它们加以讨论，即 Mathésis（科学）、Mimésis（模仿）、Semiosis（记号过程）。

文学包含有很多科学知识。在像《鲁滨逊漂流记》这样的小说里包含了以下各种知识：历史、地理、社会（殖民地）、技术、植物学、人类学（鲁滨逊从自然向文化过渡）。如果由于社会主义或 18 野蛮政策的难以想象的过激措施，我们的全部学科，除了一门以外，都从教学系统中排除了的话，那么这唯一幸免的学科就会是文学，因为一切学科都出现在文学珍品之中。因此我们可以说，不管文学宣称自己属于何种流派，它断然、绝对地是现实主义的：它就是现实，它就是实在的闪现。但是由于本身这种真正百科全书式的特点，文学使这些知识发生了变化，它既未专注于某一门知识，又未使其偶像化；它赋予知识以间接的地位，而这种间接性正是文学珍贵性之所在。一方面，它可使人们设定可能的知识范围（未被怀疑的，未完成的）：文学是在科学的间隙中存在的，它总归不是在科学之前就是在科学之后，非常像是博洛涅的石头似的，它以白日

的储积用作晚间的照明，并以这间接的光亮来为次日新的一天来照明。科学是粗野的，生命却是精微的，对我们来说文学的重要性正在于调整两者之间的这种差距。另一方面，文学所聚集的知识既不是完全的，也不是最终的，它不说它知道什么，而是说它听说过什么，或者说它知道些有关的什么，即它知道许多有关人的一切。它关于人所知道的东西，也就是我们可以称之为语言的巨大混沌的东西，人对这片混沌施以作用，这片混沌又对人施以作用。文学可以复制出各种各样的社会方言，但由于它颇为这种多样性的分裂所苦，就幻想和企图发展一种可以作为其零度功能的语言限制。由于文学要使语言自行表演，而不只是利用语言，它就使知识编入了具有无穷自反性的齿轮机制之中：通过写作，知识不断地反射着知识，所根据的话语不再是认识论性质的、而是戏剧性的了。

今日人们对科学和文学之间的对立加以质疑是颇有见地的，因为有越来越多有关模式的或方法的联系，把两个领域结合起来，往往消除了二者之间的边界。很可能有朝一日这种对立会变成一种历史神话。但从我们在此讨论的语言观点看，这种对立却是适宜的。此外，这种对立并不一定涉及真实与幻想、客观与主观、真与美之间的分界，而只涉及不同的言语领域。按照科学的话语（或按照科学的某种话语）来看，知识是一种陈述（énoncé），在写作中它却是一种陈述行为（énonceation）。作为语言学一般对象的陈述，乃是陈述者不在（absence）的一种产物。陈述行为在显示主体的位置和能量、甚至主体的欠缺（manque，它不同于不在）的同时，专注于语言的实在本身。陈述作用确认语言是由含义、效果、回响、曲折、返回、断阶等因素组成的巨大光晕。陈述作用使人们理解，一个主体既坚持地存在着，又不可被定位，而由于其令人不安的熟悉

性，既不可被认知，又可予认知：字词不再被虚幻地看作是一种简单的工具，字词是被作为投射、爆发、震动、机件、趣味等被说出的。写作使知识成为一种欢娱（fête）。

我在此提出的文学形态说并非遵循着一种功能划分论；它并不想让科学家和研究家在一边，作家和散文家在另一边。反之，它建议，写作存在于任何其中字词饶有趣味的文本里（在法文中“知识”savoir 与“趣味”saveur 字源相同）。克尔农斯基（Curnonski）说过，在烹调中“一切都应具有它们本身的味道”。对知识来说，一切要想如其所是，就应具有其基本成分——字词之妙趣。正是字词的趣味性才使知识深刻和丰富。例如我要说，大多数米什莱的主张都为历史科学所否定，然而米什莱还是奠定了某种类似于法国人种学的东西，而且每当一位历史学家在改变历史学知识（按这个词的广义理解，并不管其对象是什么）的时候，我们就在他那里立即发现：一种写作。 21

文学的第二种力量即它的再现力。从古代直到先锋派的探索活动，文学都与再现某种事物有关。什么事物呢？我想直截了当地说：现实（le reel）。现实是无法再现的，而且因为人不断想用语言来再现现实，于是就有了文学史。人们可以用几种不同的方式来表示现实的不可再现性［现实只能被指示（démontrable）］：或者按照拉康的说法称其为**不可能性**，就是说这是不可达到的，话语无法捕捉的；或者用拓扑学术语说，我们不可能使一种多维系统（现实）与一种一维系统（语言）相互对应。但是正是这种拓扑学的不可能性，文学不愿意并永远不会愿意受其拘束。人们不愿意屈从于现实和语言之间分离的事实，而且正是这种或许像语言本身一样古老的拒绝态度，在纷扰不绝的人类生活中创造了文学。我们可以想象这 22

样一种文学史，或更明确地说：语言生产的历史，也就是作为往往不合理性的语言之权宜手段的历史，人们运用这类手段去减弱、制服、否定、或反之接受一种永远是谵言妄语的东西，此即语言和现实之间基本的不符合性。我刚才说过，就知识而言，文学是绝对现实主义的，因为只有现实才是文学中欲望的对象；现在我却要说文学也顽执地是：非现实主义的，但我的话并不矛盾，因为我现在用这个词时是按其习常的意义。文学认为，对不可能事物之欲望是合理的。

23

文学的这种功能或许是反常的，但却是适当的，它有一个名称：即乌托邦功能。我们在此发现了历史。因为在 19 世纪后半叶，也就是在资本主义弊病肆虐最甚的时期，文学从马拉美开始找到了，至少对我们法国人来说，它的确切的形象：现代主义。从那时开始的我们的现代主义，或许可用这样一种新的现象来定义，这就是我们所说的语言乌托邦。没有任何“文学史”（如果仍然要写这样的文学史的话）能够仍然是正当的，如果它像以往一样满足于把各种流派串连在一起而不指出它们彼此之间的鸿沟的话，这种鸿沟揭示了一种新的预言观：即写作的预言观。马拉美说的“改变语言”与马克思所说的“改变世界”是同时出现的：那些追随过以及仍在追随马拉美的人，从他的作品中体会到某种政治含义。

24

由此引出了关于文学语言的某种伦理问题，我们应当对其加以肯定，因为它是备受争议的。人们常责备作家、责备知识分子不写“大众”的语言。但是人们在同一种民族语言的内部（对我们法国人来说）使用若干种语言是适当的。如果我是立法者（对于从字源上说是“无政府主义者”的那些人而言，这是一个反常的假定），绝不强行推广法语统一化，不论是资产阶级的法语还是民众的法

语，反之我将鼓励同时运用数种法语语言，运用使它们彼此平等的各种语言功能。但丁曾十分认真地讨论过用什么语言来写《新生》的问题，用拉丁文还是用托斯卡纳语。他选择民间语言，既非出于政治理由也非出于论战的需要，而是考虑到某种语言与他的主题的适应关系：这两种语言于是构成了他**可按欲望的真实**而自由从中取用的储备，正如我们有古典法语与现代法语或书写法语与口头法语的情形一样。这种自由是一切社会都应使其成员享有的奢侈物，有 [25] 多少欲望就有多少语言。之所以说这是一种乌托邦式的建议，是因为任何社会都还未打算承认存在着多种欲望的事实。因为不管什么语言都不压制另一种语言；因为主体可能毫无内疚和压抑地了解掌握两种语言的快乐；以及因为他可以任凭自己的嗜好而不必依照**法则**去说这种语言或那种语言。

当然，乌托邦并未使我们摆脱权势：语言结构的乌托邦，为乌托邦的语言结构所恢复，后者是一种语言，正像其他各种语言一样。我们可以说，任何一位作家卷入了单枪匹马反对语言结构权势的斗争，都不可能避免被其重新恢复，或者以官方文化内身后出现的那种记载生平的形式，或者以一种现在流行的形式，后者把自己的形象强加于他，并迫使他符合人们所期待于他者。对于这位作家来说别无出路，只有或者自行转移或者固执己见，或者同时采取两种态度。

固执意味着对文学之不可还原性的肯定。文学抗拒着，并超越着围绕着它的各种定型的话语而延存下去：如哲学、科学、心理 [26] 学；文学似乎表现出了不可比较与不会衰亡的特点。一位作家（我用这个称呼不是指一种功能的所有者或一种艺术的仆人，而是一种实践的主体）应当禀赋监守者（guetteur）的顽强，他位于各种其

他话语的交汇处，与各种学理的纯粹性相比，他的地位是轻浮的［轻浮（trivialis）是“妓女”一词的字源学属性，她等待在三条路的交叉口上］。简言之，固执就意味着不顾一切地维持一种漂移（dérive）和一种期待（attente）的力量。而这正是由于文学固执地认为写作必被引向转移（se déplacer）。因为权势攫取了写作的享乐，正像它攫取了其他一切享乐一样，以便对其操纵并使其成为非反常的、合群的产品，其方式正如权势攫取了爱情享乐的遗传学产品、以便为其自己的利益而将其变为士兵和战士一样。于是转移可以意味着：走到不为人所期待之地，或者更彻底地说，离弃所写的（但不一定离弃所想的），当群体的权势在对其加以利用和役使之时。帕索里尼就是这样被引向“离弃”（abjurer，这是他首创的词）27 他的“生命三部曲”中的三部影片的，因为他宣称权势利用了它们，同时他并不遗憾自己曾写过它们。他在死后才发表的文章中说：“在行动之前，在任何情况下我们都不应害怕权势和权势对文化的兼并。我们必须我行我素，好像这种危险的可能性并不存在似的……但是其后我们也必须想到我们最终会被权势利用到什么程度。而当我们的真诚和需要被利用和操纵以后，我想我们就必须有离弃它的勇气了。”

简单来说，固执和转移都指一种游戏方法。而且我们也无需惊奇，如果在语言“无政府状态”的不可能领域中（在此，语言结构倾向于逃避它自己的权势和奴性）我们发现了某种与戏剧有关的东西的话。我举出克尔凯郭尔和尼采这两位作家来表明语言的不可能领域。他们两位都从事写作，但都具有与作家身份相反的方面，在28 游戏中，在冒着失去专名的危险时：一位不断地使用着假名，另一位在他写作生涯结束时，如克罗索夫斯基（Klossovski）指出的，

达到了戏剧化的极限。我们可以说，文学的第三种力量，它的严格的符号学力量，在于玩弄记号，而不是消除记号，这就是将记号置于一种语言机器里，这种机器的制动器和安全栓都被去掉了。简言之，这就是在奴性语言结构的内部建立起各种各样真正的同形异质体（hétéronymie）。



这样，我们就来到了符号学（sémiologie）面前。

首先我们必须重复说，科学（至少是那些我在其中进行阅读的科学）不是永恒的，它们是一些在交易所（即历史交易所）中起伏不定的价值。对此我们只需举出神学交易值的升降变迁就够了；今日神学话语的地位已很有限，而在过去它是列于七艺之外的领先学科。所谓人文科学的脆弱性或许表现在：它们都是不可预测的科学（由此产生了经济学的挫折和其分类学的贫困），这就直接改变了科学的观念。精神分析学这门有关欲望的科学有朝一日也避免不了衰亡的命运，尽管我们从这一学科中获益甚多，正如我们曾从神学中获益甚多一样，因为欲望比对欲望的解释更强而有力。 29

我们可以把符号学正式地定义作记号的科学或有关一切记号的科学，它是通过操作性概念从语言学中产生的。但是语言学本身多少有些像经济学一样（这种比较并非无关紧要），在我看来，正在经受着分裂。一方面，语言学正在趋向形式的一极，像经济计量学一样越来越变得形式化了。另一方面，它正吸收着越来越多的、越来越远离其最初领域的内容。正如今日经济学的对象无处不在一样（政治、社会、文化各个领域），语言学的对象也是没有限制的。按

照本维尼斯特的一种直观的说法，语言结构就是社会性本身。简言
30 之，或者由于过度节制，或者由于过度饥渴，或者因为过瘦，或者因为过胖，语言学正在解体。对我来说，我把语言学的这种解体过程就称作**符号学**。

你们可能注意到，随着我的演讲的进行，我已悄悄地从语言结构过渡到了话语，以便，有时不予提醒地，再从话语回到语言结构，似乎我在讨论同一个对象似的。实际上我相信，按照今日演讲中选择的相关性（pertinence）标准，语言结构与话语未加区分，因为它们都沿着同一权势轴在滑动。然而在索绪尔最初提出这一区别时（即语言结构与言语的这对对立范畴），这个区别是十分有用的，它促使符号学有勇气来创立门户。按照这一对立，我可以将话语还原，把它缩小为语法的事例，从而我可以期望把人的全部通讯控制在我的网络中，正如瓦当和洛惹把阿尔伯雷希变为小蛤蟆似的。但*事例并不是"事物本身"，语言的事物不可能只存在于语句的范围内*。
31 受到被监督的自由系统之辖制的，不只是音素、字词以及句子联结，因为我们不能任意地组合它们。话语的所有层次都由规则、限制因素、压制因素、压抑因素等组成的网络所决定，这些因素在修辞学的层次上是大量的、模糊的，而在语法的层次上是精细的、严格的：语言结构流入了话语，话语又回流入语言结构，二者争相居上有如玩叠手游戏时一样。语言结构与话语之间的区别只有被当作一种暂时的操作程序时才会出现，简单来说，这种区别就是某种要"离弃"的东西。现在到了这样一个时期，就像重听日甚一日的患者一样，我只听到一种声音，即语言结构与话语相互混合的声音。于是在我看来，语言学的研究对象是一个巨大的圈套，是其通过抹消话语的错综复杂性以使后者不正当地被纯净化了的对象，有如特

里马其诺剃光了他的奴隶的头发似的。因而符号学就是这样一种研究，它接收了语言的不纯部分、语言学弃而不顾的部分以及信息的直接变形部分：这也就是欲望、恐惧、表情、威胁、前进、温情、抗议、借口、侵犯，以及构成现行语言结构的各种谱式。 *32*

我了解，上述这样一种定义未免过于个人化了。我知道此定义将迫使我缄口无言。从某种意义上说，而且相当矛盾的是，所有的符号学，那些已被研究并已被承认作是有关于记号的实证科学的符号学，在杂志上、协会里、大学里和各种研究中心里，都正在取得进展。然而我觉得，在法兰西学院设立这一讲座，与其说是为了接受一门学科，不如说是为一种个人的工作、为一种主题的历险提供继续推进的机会。但是就我而言，符号学是一种充满激情的运动的一部分。我以为（大约在1954年前后）一种记号科学可能刺激社会批评，而且萨特、布莱希特和索绪尔本来有可能参加这一构想。简言之，它有关于理解（或描述）一个社会如何产生各种固定形式，即如何产生大量的人为制品；接着社会又将其作为内在的意义，即作为大量的自然产品，加以消费。符号学（至少是我的符号学）是产生于不能容忍“自我欺瞒”和标志一般道德性的“良心”之混合性存在。布莱希特把后者攻击为“伟大的习惯”。**由权势运作的语言结构**：这就是此最初符号学的对象。 *33*

于是符号学转移了地盘，其形象色彩起了变化，但仍保持着同样的对象——政治，因为除此之外别无对象。转移的发生是由于知识界的改变，这种改变只是由1968年5月的“断裂”造成的。一方面，当代研究改变了并仍在改变着社会主体和说话主体的批评形象。另一方面，由于论争的工具增加了，似乎作为话语范畴的权势本身也分化和扩展了，就像一片水洼四处流溢似的。每一个对立团

体都以各自的方式成为压力集团，并以各自的名义成为权势的话语本身，即普遍话语：每个政治团体都为一种道德热情所左右，甚至 34 当人们为了高兴而要求道德时，其语调也充满了威胁性。于是我们到处看到解放的呼声：社会的解放，文化的解放，艺术的解放，性的解放，它们都以权势话语的形式表达出来：人们兴高采烈地使那些已被粉碎了的东西重新出现，却没有注意到他们这样做时又粉碎了其他的东西。

如果我所谈论的符号学又回到了**文本**，这是因为在各种小权势之和谐一致的整体中，**文本**似乎成为**去权势化**（depouvoir）的标志本身。文本自身包含了无限逃避群体言语（那些被聚合的言语）的力量，甚至当群体言语在文本中重新形成自己的时候。文本永远延宕向前，这种**幻影**的运动正是我在谈论文学的时候企图去描述和辩护的。它延宕至其他未被分类的、非论题的（atopique）地领域，我们甚至可以说，它离开了政治化了的文化之论题形式（topoï）。尼采对此说道：“那种去形成概念、种类、形式、目的、法则……的强制性；这是一个同一性的世界。”文本轻微地、暂时地揭掉了那个沉沉地压在我们集体性话语上面的普遍性、道德性、非区别性（in-différence；我们在此明确地使字头与字根分开）的盖子。因此 35 文学与符号学就结合了起来，彼此纠正对方。一方面，不断回到古代和现代的文本中去，经常浸入意指性实践的最复杂的活动——写作中去（因为写作是用现成的记号来工作的），这就迫使符号学研究区别性，使其避免独断性、避免“执著”，即避免把自己看做是本来并非所是的普遍性话语。而另一方面，专注于文本的符号学目光又迫使我们拒绝一种神话，这就是我们通常依靠来使文学摆脱开环绕着它、压迫着它的群体性言语的神话，同时这也就是纯创造性

的神话：记号应当最好被看作（或被重新看做）是尚未实现的(déçu)。



我所谈论的符号学既是否定的又是肯定的。某些毕生或好或坏地被语言这个恶魔搅得精疲力竭的人，只能被语言的空虚（vide）的各种形式所迷惑，而语言的“空虚”与语言的“空隙”（creax）是正相对立的。因此我们在这里提出的符号学是否定性的，或者最好说，尽管这个词有些言之过重：是神学否定性的（apophatique），不是因为它否定了记号，而是因为它否定了如下看法，即认为有可能赋予记号以肯定的、固定的、非历史性的、非具体性的，或干脆说，科学性的属性。这样一种神学式的否定性至少产生了两个直接与符号学教学有关的结论。

36

第一个结论是，符号学本身不可能是一种元语言，尽管在起初时人们是这样来构想它的，因为它是关于各种语言的语言。符号学正是在考虑记号问题时发现，一种语言与另一种语言的外在关系，归根结蒂是不能证实的。时间磨损了我的距离化的力量，使其腐坏，使其僵化。我不可能生存于语言之外，把它当作一个目标，也不可能生存于语言之内，把它当作一件武器。如果科学的主题真的就是那种不能显示出来的主题，简言之就是那种我们称作“元语言”图景之保持，那么我被引导用记号来谈论记号时去假定的，就是这样一种具有奇妙相符性的图景了，有如我在通过一种特殊的斜视与中国皮影戏表演者之间的关系一般，后者同时显示了他的双手以及他通过手影投射模拟出来的兔子、鸭子和狼，等等。而如果有人企图利用这一情况来否定一种肯定的符号学，即那种从事写作

的、与科学关系密切的符号学，我们就必须指出，这是由于我们在认识论上错误地把元语言与科学等量齐观了（这种看法正在开始瓦解），似乎一方是另一方的必要条件似的，其实存在的只是历史的、因而就是可以改变的记号。或许已经到了应当把元语言与科学加以区分的时候，前者是一种称号。正如任何其他的称号一样，而后者的准则则存于别处［让我们顺便指出，也许真正科学的东西，就是把在它之前（précède）的科学加以摧毁的东西］。

符号学与科学有一种关系，但它不是一门学科（这是它的神学否定性的第二个结论）。什么样的关系呢？女仆式的关系。它可以为一些科学服务，在一段时间内作为它们在旅途上的伴侣，为它们提出一种操作规程，而每门科学在这种操作规程之外还应拟定彼此区别中的不同细节。因此符号学中发展最充分的部分，即叙事分析，可为历史学、人种学、文本批评、释经学、肖像学（一切形象都是某种叙事的表现）等研究服务。换言之，符号学不是一种构架，它不能将一幅衬格总图纸强加于现实使其可被理解，它不能使我们直接把握现实。反之，它只是企图时时处处将现实引出，它认为通过引出现实所获得的效果是无须任何构架来支持的。而当符号学想要成为一种构架时，它就可能什么也引不出来了。由此我们不妨说，符号学不可能起到代替任何其他学科的作用。我希望符号学不取代任何其他研究，而是反之帮助一切学科，符号学这把椅子是一种轮椅，是今日人类知识的“百搭”（joker），正如记号本身是一切话语的百搭一样。

这种否定性的符号学也是一种肯定性的符号学，它展开于死亡之外。我的意思是说它所依据的不是一种“记号物理学”（sémiophysis），一种记号的呆滞自然性；它也不是依据一种“记号

分裂学”（sémioclastie），即对记号的破坏。反之，让我们再用希腊字形来表示，它是一种“记号譬喻学”（sémiotropie）：这种符号学朝向记号，为记号所吸引，接受记号、处理记号，必要时模仿记号，如一种想象的图景一样。符号学家简单说来就是一种艺术家（此处用这个称呼不含褒贬之意，只是指涉一种分类学）：他把记号当作一种有意的圈套来加以玩弄，他对此加以玩味并使别人也加以玩味和领悟其魅力。记号（至少他所看见的记号）永远是直接的，由某种直观到的明证所调节的，就像想象界（l'Imaginaire）的一个拆脱扳机似的。因此符号学（是否需要我再重申一下，这是指我在此论述的符号学）不是一门解释学。它涂染而不挖掘，它放下而不提起。它偏爱的对象是各种想象界的文本：如小说、影像、肖像、语言表达、方言、情感、结构等，它们都玩弄着一种似真的表面性和真实的不确定性。我想把“符号学”称作这样一种运作的过程，按照这一过程有可能（甚至有必要）把记号当作一块彩色面纱，甚至当作一种虚构来加以玩弄。 40

想象性记号带来的这种享乐，今日由于最近出现的一些变化而可以令人理解了，这些变化对文化的影响甚于对社会本身的影响。我们对我所谈论的文学力量的运用，已为一种新的情况所改变。首先，一方面因为解放运动以来，有关法国大作家，即有关一切高级价值的神圣托管者的神话，已经解体和消散，并随着两次世界大战之间最后一批余存大师的一一逝去而濒于终结。一批新型人物出现在舞台上，我们不再知道（或还不知道）怎样称呼他们：是作家、知识分子还是书写家？无论如何，文学的统治已经消失，作家再也不能耀武扬威了。其次，另一方面，1968 年 5 月也暴露了教学的危机，陈旧的价值不再被承继，不再被流传，不再引人注意了。文学

遭到了非神圣化洗礼，学校无能对其加以保护或强行把它树立为人的类潜在的楷模。但这并不是说文学已被消灭，而只是说它**不再被看守**了，因此这才真正是到了从事文学的时代。文学符号学似乎像是这样一种旅程，它使我们踏上一处由于无人继承而成为自由的土地，在这里无论是天使还是魔鬼都不再维护它。于是我们的目光不无任性地仍可落在那些陈旧而美好的事物上，它们的所指是抽象的和过时的。这样的时代既是颓废性的，又是预见性的，既是温和的启示性时代，又是包含有最大快乐的历史时代。

因此，如果在这种教学制度中，因其本身之故，除了听众的忠实以外不再期待任何其他认可，因此如果方法只作为一种系统性的程序来起作用，那么它也不可能是一种说明性的（heuristique）方法，它并不想导致任何解码的活动，并不想提出任何结论。在这里，方法只可能针对着语言本身，因为语言极力阻碍着任何**说出**的话语，所以我们可以正确地说，这一方法本身也是一种虚构：其实马拉美早已提出过这个命题，当他在考虑一种语言学的论题的时候。他说道："一切方法都是一种虚构。语言本身似乎就是虚构的工具。语言紧随在语言的方法之后：语言反思着语言。"每年当我有机会在此教学的时候，我所希望的就是能够不断更新授课和研究班讨论的方式；简单说来，即"提出"一种话语而非将其强加于人。这将是一种方法论的赌注，一种**探求**（quaestio），以及一种有待辩驳的论点。因为在教学中能够成为压制性的东西，最终并不是教学所传达的知识或文化，而是人们借以提出知识或文化的话语形式。因为这种教学，就如我试图指出的，以在其权势的必然性中提出的话语为对象，方法实际上只能与那种可以阻碍、摆脱、或至少是削弱这种权势的正确手段有关。而且我在写作或教学时越来越相

信，这种摆脱权势方法的基本程序就是分割作用（fragmentation），而在讲课时就是离题作用，或者用一个特意含义模糊的词：转移作用（excursion）。因此我喜欢用言语和聆听这两个词，它们在这里结合在一起颇像是一个在妈妈身边玩耍的孩子在来来去去，孩子跑开又跑回，给妈妈带回了一片石子、一根绒绳，于是围绕着一处安静的中心描绘起整个游戏场来，在游戏场内，石子、绒绳最终都不如由它们所构成的满怀热忱的赠予行为本身重要了。 43

当孩子这样做时，他所做的只不过是展现一种欲望的来来去去，对此他不断地加以呈现和再现。我深深相信，在进行这样一种教学的开头必须允许人们永远能去安排一种幻想（fantasme），这种幻想可逐年加以改变。我知道，这一提议可能使人激怒，在即使如此自由的一所学府里，我们如何敢于谈论一种幻想式的教学呢？但是只要我们稍微考虑一下人文科学中最可靠的一门——即历史学的话，就不得不承认它与幻想之间有着一种始终存在的关系。这就是米什莱所理解的历史，在他看来，历史归根结蒂是有关典型的幻想领域——即人的身体的历史。正是从这种幻想出发，并通过使过去的身体重新活灵活现，米什莱才能使历史成为一门巨型人类学。这样就从幻想中产生了科学。正是说出的或未说出的这种幻想，是教授在决定自己旅程方向时每年都应重新考虑的。这样他就离开了人们期待他要达到的地方，这是他长眠地下的父辈所在地，对此我们十分清楚。因为只有儿孙才有幻想，生存着的只有儿孙一辈。 44

有一天我重读了托马斯·曼的小说《魔山》。这本书描写了我

熟知的一种病——肺结核。在阅读时我意识到了与这种病有关的三种时间：故事本身的时间，它发生于第一次大战之前；我自己生肺结核病的时间，大约在1942年前后；以及现在的时间，此时这种病已为化学疗法所征服，与以前的情况大不相同了。然而我所经历过的肺结核病与《魔山》中的肺结核病十分相近，这两种时间混合在一起，都远离开我的现在了。于是我惊骇地（只有显而易见的事物才能使人惊骇）察觉，*我自己的身体是历史性的*。在某种意义上，我的身体与《魔山》中的主人公汉斯·加斯托普属于同一时代。1907年时我的尚未诞生的身体已经20岁了，这一年汉斯进入并定居在“山区”，我的身体比我老得多，似乎我们永远保持着这个社会性忧虑的年龄，这种忧虑是世态沧桑间我们易于感受到的。如果我想生存，我就必须忘记我的身体是历史的，我就必须投入这样的幻想，我与当前这个年轻的身体同龄，而不是与我自己过去的身体同龄。简言之，我必须周而复始地再生，使我比我的现在更年轻。米什莱是在51岁时开始他的新生的：新的作品和新的爱情。我在比他年长的时候（你们会理解，我是出于感情的理由做这个比较的）也进入了一种*新生*，今日它是以此新处所、以此新的热情之接待为标志的。于是我企图使自己获得一切现存生命的力量的支持，这种力量就是忘却。在一种年龄上我们教授自己所知道的东西；接着而来的是另一种年龄，这时我们教授自己所不知道的东西，即所谓*研究*。现在来到的也许是体验另一种经验的年龄，即*不学习*的年龄，也就是让不可预见的变化去支配的年龄，这种变化是忘却强加于我们所遭遇的知识、文化、信仰的沉积之上的。我相信这种经验有一个响亮但过时的名称，我在其字源学的交汇点上毫无

45

犹豫地想要采取的这个名称即是："萨皮安提亚"（Sapientia），其涵义包括：毫无权势，一些知识，一些智慧，以及尽可能多的趣味。我的话完了。

参考文献

Littérature et Engagement, de Pascal à Sartre *par Benoît Denis*

Marx, une critique de la philosophie, *par Isabelle Garo*

Amour et Désespoir, *par Michel Terestchenko*

Les Pratiques de gestion des ressources humaines *par François Pichault et Jean Mizet*

Précis de sémiotique générale, *par Jean-Marie Klinkenberg*

Écrits sur le personnalisme, *par Emmanuel Mounier*

Refaire la Renaissance, *par Emmanuel Mounier*

Droit constitutionnel, 2. Les démocraties *par Olivier Duhamel*

Droit humanitaire, *par Mario Bettati*

La Violence et la Paix, *par Pierre Hassner*

Descartes, *par John Cottingham*

Kant, *par Ralph Walker*

Marx, *par Terry Eagleton*

Socrate, *par Anthony Gottlieb*

Platon, *par Bernard Williams*

Nietzsche, *par Ronald Hayman*

Les Cheveux du baron de Münchhausen *par Paul Watzlawick*

Husserl et l'Énigme du monde, *par Emmanuel Housset*

Sur le caractère national des langues *par Wilhelm von Humboldt*

La Cour pénale intemationale, *par William Bourdon*

Justice et Démocratie, *par John Rawls*

Perversions, *par Daniel Sibony*

La Passion d'être un autre, *par Pierre Legendre*

Entre mythe et politique, *par Jean-Pierre Vernant*

Entre dire et faire, *par Daniel Sibony*

Heidegger. Introduction *à* une lecture, *par Christian Dubois*

Essai de poétique médiévale, *par Paul Zumthor*

Les Romanciers du réel, *par Jacques Dubois*

Locke, *par Michael Ayers*

Voltaire, *par John Gray*

Wittgenstein, *par P. M. S. Hacker*

Hegel, *par Raymond Plant*

Hume, *par Anthony Quinton*

Spinoza, *par Roger Scruton*

Le Monde morcelé, *par Cornelius Castoriadis*

Le Totalitarisme, *par Enzo Traverso*

Le Séminaire Livre II, *par Jacques Lacan*

Le Racisme, une haine identitaire, *par Daniel Sibony*

Qu'est-ce que la politique ?, *par Hannah Arendt*

Foi et Savoir, *par Jacques Derrida*

Anthropologie de la communication, *par Yves Winkin*

Questions de littérature générale, *par Emmanuel Fraisse et Bernard Mouralis*

Les Théories du pacte social, *par Jean Terrel*

Machiavel, *par Quentin Skinner*

Si tu m'aimes, ne m'aime pas, *par Mony Elkaïm*

C'est pour cela qu'on aime les libellules *par Marc-Alain Ouaknin*

Le Démon de la théorie, *par Antoine Compagnon*

L'Économie contre la société *par Bernard Perret, Guy Roustang*

Entretiens Francis Ponge Philippe Sollers *par Philippe Sollers - Francis Ponge*

Théorie de la littérature, *par Tzvetan Todorov*

Gens de la Tamise, *par Christine Jordis*

Essais sur le Politique, *par Claude Lefort*

Événements Ⅲ, *par Daniel Sibony*

Langage et Pouvoir symbolique, *par Pierre Bourdieu*

Le Théâtre romantique, *par Florence Naugrette*

Introduction à l'anthropolégie structurale *par Robert Deliège*

L'Intermédiaire, *par Philippe Sollers*

L'Espace vide, *par Peter Brook*

Étude sur Descartes, *par Jean-Marie Beyssade*

Poétique de l'ironie, *par Pierre Schoentjes*

Histoire et Vérité, *par Paul Ricoeur*

Une charte pour l'Europe *Introduite et commentée par Guy Braibant*

La Métaphore baroque, d'Aristote à Tesauro *par Yves Hersant*

Kant, *par Ralph Walker*

Sade mon prochain, *par Pierre Klossowski*

Freud, *par Octave Mannoni*

Seuils, *par Gérard Genette*

Système sceptique et autres systèmes, *par David Hume*

L'Existence du mal, *par Alain Cugno*

Le Bal des célibataires, *par Pierre Bourdieu*

L'Héritage refusé, *par Patrick Champagne*

L'Enfant porté, *par Aldo Naouri*

L'Ange et le Cachalot, *par Simon Leys*

L'Aventure des manuscrits de la mer Morte *par Hershel Shanks (dir.)*

Cultures et Mondialisation *par Philippe d'Iribarne (dir.)*

La Domination masculine, *par Pierre Bourdieu*

Les Catégories, *par Aristote*

Pierre Bourdieu et la théorie du monde social *par Louis Pinto*

Poésie et Renaissance, *par François Rigolot*

L'Existence de Dieu, *par Emanuela Scribano*

Histoire de la pensée chinoise, *par Anne Cheng*

Contre les professeurs, *par Sextus Empiricus*

La Construction sociale du corps, *par Christine Detrez*

Aristote, le philosophe et les savoirs *par Michel Crubellier et Pierre Pellegrin*

Ecrits sur le théâtre, *par Roland Barthes*

La Propension des choses, *par Francois Jullien*

La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli, *par Paul Ricoeur*

Un anthropologue sur Mars, *par Oliver Sacks*

Avec Shakespeare, *par Daniel Sibony*

Pouvoirs politiques en France, *par Olivier Duhamel*

Les Purifications, *par Empédocle*

Panorama des thérapies familiales *collectif sous la direction de Mony Elkaïm*

Juger, *par Hannah Arendt*

La Vie commune, *par Tzvetan Todorov*

La Peur du vide, *par Olivier Mongin*

La Mobilisation infinie, par *Peter Sloterdijk*

La Faiblesse de croire, *par Michel de Certeau*

Le Rêve, la Transe et la Folie, *par Roger Bastide*

Penser la Bible, *par Paul Ricoeur et André LaCocque*

Méditations pascaliennes, *par Pierre Bourdieu*

La Méthode t. V, *par Edgar Morin*

Élégie érotique romaine, *par Paul Veyne*

Sur l'interaction, *par Paul Watzlawick*

Fiction et Diction, *par Gérard Genette*

La Fabrique de la langue, *par Lise Gauvin*

Il était une fois l'ethnographie, *par Germaine Tillion*

Éloge de l'individu, *par Tzvetan Todorov*

Violences politiques, *par Philippe Braud*

Le Culte du néant, *par Roger-Pol Droit*

Pour un catastrophisme éclairé, *par Jean-Pierre Dupuy*

Pour entrer dans le xxI[e] siècle, *par Edgar Morin*

Points de suspension, *par Peter Brook*

Les Écrivains voyageurs au xx[e] siècle *par Gérard Cogez*

附　论

罗兰·巴尔特：
当代西方文学思想的一面镜子

李幼蒸

对于告别了神学和形而上学的“后尼采主义”西方思想界而言，如果用“虚无主义”表示其人生观倾向，则可用“怀疑主义”表示其认识论倾向。传统上，怀疑主义是西方哲学史上的一个主要流派，现代以来成为文学理论的主要思想倾向之一。罗兰·巴尔特则可称为20世纪文学理论世界中最主要的怀疑主义代表，足以反映二战后西方文学思想的主要趋向。以下从几个不同层面对此加以阐释。

1. 伦理和选择

罗兰·巴尔特和保罗·萨特两人可以代表二战后法国两大“文学理论思潮”形态：文学哲学和文学符号学。这两种相反的“文学认识论”，均相关于

近现代以至当代的两大西方文学和美学潮流：存在主义的道德文学观和结构主义的唯美文学观。一方面，巴尔特缩小了文学的范围，将通俗文学排除于文学“主体”之外；另一方面，他又扩大了“文学”外延，把批评和理论一同归入文学范畴，以强调“文学性”并不只体现于“故事文本”和“抒情文本”之中。巴尔特曾将近代西方文学视为无所不包的思想活动，申言“从中可获取一切知识”。1975 年的一次访谈中，在被问及“30 年来，文学是否似乎已从世界上消失了”时，他回答说，因为“文学不再能掌握历史现实，文学从再现系统转变为象征游戏系统。历史上第一次我们看到：文学已为世界所淹没”。他在此所指的“文学”，主要是以 19 世纪现实主义小说为代表的文学传统，其内容和形式相互贴合而可成为人类思想的重要表达形态。但是 19 世纪小说形态，自 20 世纪以来，一方面已为表达范围迅速缩小的主观主义小说所取代，另一方面则蜕化为不再属于“文学”主体而归入了作为大众文化消费商品的通俗小说（包括其现代媒体变形：电影电视）。然而在二战结束后被解放的法国，和英美“高级文学”的校园生存形态不同，其文学，特别是小说文学，一度重新成为社会文化活动的主流，并提出了有关“文学是什么”这类社会性大主题。主要由萨特和加缪发起的这场有关文学使命的争论，无疑是由二战期间法国知识分子所遭受的特殊刺激所引发，因此容易赢得受屈辱一代法国知识分子的共鸣。在疗养院读书 6 年后返回巴黎社会的巴尔特，也开始卷入“抵抗运动”文学家之间的理论论战中去。文学或小说文学，应该“干预”社会和政治问题么？这个问题的提出也有一般性和特殊性两个方面：客观上，20 世纪小说和小说家已经没有知识条件来面对社会政治问题的解决了；主观上，已经受现代派文艺一百年洗礼的文学家个人又

有什么伦理学的理由来“参与”社会政治问题的解决呢？另外一个超越二战历史情境的现代文艺思想的“内部张力”则是，东西欧洲现代派文艺一直具有一种双重混合性：社会政治方向和反社会的个人主观方向的共在。于是，二战的外在历史遭遇和现代文学思想史的内在张力，共同成为萨特和巴尔特文学思想分歧的共同背景。简言之，关于文学和道德之间关系的争论，一方面涉及作家选择道德实践的理由，另一方面也牵扯到作家道德实践能力的问题。

在结构主义论述中，尽管同样充斥着意识形态因素，但其主要实践方式——文本意义分析——内在地相关于人类一切文本遗产解读中的共同认识论和方法论问题，也相关于人文社会科学的整体情境，从而含蕴着较普遍的学术思想意义。此处所说的过去和未来，不是指其现实社会文化影响力，而是指其内在的精神性和知识性激发力。作为结构主义文学理论主要代表的巴尔特，一方面揭示文学家“社会参与”决定的内在逻辑矛盾，另一方面提出了一种脱离社会实践的文学伦理观：所谓“对语言形式之责任”。后者也是与20世纪西方文艺形式主义的一般倾向一致的。

我们可以说，二战政治经历和存在主义思想，二者共同形成了战后法国左翼知识分子的充满矛盾的道德观：放弃（神学的和逻辑的）超越性“绝对命令”之后，人们企图在“存在论的虚无主义”和“介入论的道德承诺”之间探索一种“合理的”个人信仰基础。萨特和加缪于是成为战后法国文化政治运动的领袖。在疗养院读书期间受到两人思想影响的巴尔特一开始也把此张力关系作为个人思考社会和文学实践方向的框架。加缪的荒谬人生观比萨特的存在主义更能符合巴尔特的认识论虚无主义。所不同的是，巴尔特不是把虚无和荒谬作为思考的对象，而是将其作为思考的边界。结果，巴

尔特虽然同情和接受萨特和加缪有关“生存荒谬情境”的观点，却本能地拒绝任何相关的具体实践选择（政治）。这种二元分离的伦理学选择态度和策略，贯穿着巴尔特一生，其中亦充满着另一种矛盾生活态度：自言厕身于左派自由主义阵营（其特点是批评社会现状），却从不介入后者的具体政治实践（所批评的对象日益趋于抽象）。晚年（1977）在一次访谈中，巴尔特说，他与一些左翼文人的立场“非常接近”，但“我必须与他们保持审慎的距离。我想这是由于风格的缘故。不是指写作的风格，而是指一般风格”。用风格作为区分个人实践方向的理由，与其说是一种解释，不如说是一种回避，但却可反映巴尔特内心深处的一种当代信奉尼采者所共同具有的伦理学虚无主义。不过由于此虚无主义是以理性语言表现的，其理论话语遂对读者提供了一种较高的“可理解性”价值。

2. 意义和批评

巴尔特被公认为一名杰出的文学理论家，他也自视为一名“理论性批评家”，但其文学理论思维的特点是“非哲学基础性的”，也就是“符号学式的”。他曾说，如果“理论的”应当即是哲学的，他的理论实践不妨也称作是“准（para-）理论性的”。这是他愿意自称为符号学家的理由之一。在他看来，符号学是不同于哲学的一种新型理论思维形态。在 1978 年的一次访谈中，他说，自己从未受过哲学训练，但其思维仍然具有某种“哲学化”的特点，即属于理论化一类；他进一步阐明，他的思想方式，“与其说是形而上学的不如说是伦理学的”。我们可以看到，巴尔特将历史理论和伦理学，与历史哲学和道德哲学作出的区隔，具有重要的认识论意义（巴尔特少谈各种哲学名词，其深意在此）。

巴尔特在20世纪50年代从事媒体文化评论的前符号学时期，以其对消费社会和大众文化中的象征和记号现象进行“去神秘化”的文本意义解析而引人注目，其目的在于揭示出“资产阶级”和“小资产阶级”文化意识形态现象的深层意义或二级意义。文化意识形态作品（电影、戏剧、时装、广告、运动、娱乐等等）被其形容为“神话”，即视为消费社会中具有“欺骗性”、“误导性”的文化操纵之产物和效果。早期巴尔特的符号学实践大量针对于文化意识形态意义层次的揭露，岂非也显示了另一种社会“介入观”实践？此时谁能够说巴尔特不关心社会公义和理想呢？但是巴尔特的意识形态符号学实践止于此“神话揭示”活动，并只将其视为一般文化意义分析工作的实验场（巴尔特往往喜欢用“历险”一词，以强调“思想实验”的不可预测性），而绝不进而转入其他社会性行动领域。无论对其伦理学立场的考察，还是对其文化批判立场的考察来说，我们正可从此似是而非之自白，体察其思想内部之矛盾和张力。

巴尔特的“文学思想实践”主要停留在“文本”意义构成的分析层次上（兼及具体文本解读和一般文本分析原则）。其最初的动机是批评和揭示所批评的论说之内在矛盾，结果在此层次上的纯属理智性活动，却强调着一种“中性”性质（巴尔特用“中性”代表他的非社会介入观，我们则不妨也用其指其推理方式本身的“不介入”性质）。虽然巴尔特自己绝非可以免除意识形态偏见，但他的不少分析、批评、主张都在相当程度上“体现着”一种准科学性的分析方法，从而使其最终成为一名符号学家。这也是巴尔特思想对我们的最大价值所在：他以其天才创造力为我们提供了大量分析和解读典籍文本的分析经验，这对于我们有关传统典籍现代化研究目标来说，比任何西方哲学方法都更直接、更有效。因此，在我们说

巴尔特是当代西方思想的一面镜子时，首先即指他的分析方法“反映着”一种战后新理论分析方向，这是一种跨学科思想方式，它来自语言学、社会学、历史学、哲学、精神分析学等众多领域。而另一方面，不可讳言，他往往只是从不同学术思想来源凭直观和记忆随意摘取相关理论工具，而此思考方式的创造性价值在于：他可恰到好处地针对特定课题对象，自行配置一套相应理论手段，以完成具体课题的意义分析工作。

3. 小说和思想

巴尔特作为“文学思想家”，其含义有广狭两方面。首先，他是专门意义上的文学家，即文学研究者和散文作家；其次，由于他从事有关文学的一般形式和条件的理论探索，所以其工作涉及人类普遍文学实践的结构和功能问题。巴尔特对小说形式，特别是19世纪小说形式有着特殊兴趣，其中含有一种超越文学而涉及一般思想方式的方面。19世纪“小说”是现代综合思想形态的原型，其中涉及在常识的水平上对诸现代学科知识的综合运用（跨学科）和模仿生活的叙事话语的编织。当20世纪以来小说不再能履行此职能之后，如何在文学中继续进行综合性知识运用，就成为现代文学理论的课题之一。巴尔特于是把此“跨学科”知识吸取方式也贯彻到文学理论分析（包括小说分析）实践之中。就思想综合性推进的必要来说，古典小说和现代文学理论遂有着一脉相承的关联，巴尔特正是因此之故才同时维持着两种精神活动：古典小说赏析和现代理论分析。巴尔特对当代法国实验派的“反故事”小说的推崇，实乃对传统小说形式之未来价值的否定。在他看来，文学必须“干预”社会生活的理由欠缺伦理学上的正当性，而且文学干预社会的方法多

可证明其无效，结果今日现实主义小说往往事与愿违，达不到有效解说的目的（至于小说作品作为文学外的鼓动工具现象，则与文学本身无关）。巴尔特往往从后者入手批评“介入文学”，以显示社会派小说的理路似是而非。小说的抱负和其社会声名往往外在于小说家的主观意图。另一方面，在现代社会和学术发展的条件下，严肃小说的确难以再成为社会性道德实践的有效工具；文学的观察分析能力和时代知识的要求全不相称。这一历史客观事实却成为巴尔特构想另一类文学秉性的借口或渠道。巴尔特表现其文学怀疑主义和唯美主义的新文学实践形式，仍然是文本批评分析。巴尔特屡次谈到文学的“死亡”，即传统小说的死亡。因为现代以来很少有严肃知识分子会再重视小说故事情节了。他自己就承认极难亲自构拟人物和情节。巴尔特说：“我知道小说已经死亡，但我喜爱小说性话语。”“小说性”被看作一种话语形式。他关心的是小说式话语、小说式经验本身，也就是人类叙事话语本身，而非用小说所表达的思想内容本身。巴尔特的“小说哲学”（有关现实主义小说的消亡和新小说的未来等）暗示着文学世界本身的消亡。他在各种先锋派作品表面之间游荡却难以实际投入；他的文学理论批评实践，也间接地反映着文学世界本身的萎缩状态。最后，小说这种对他来说既重要又可疑的文学形式，竟然成为他进入法兰西学院后的主要“解析”对象。实际上，巴尔特在法兰西学院的小说讲题系列，成为他的文学乌托邦和社会逃避主义的最后实验场。

4. 权势和压制

巴尔特和萨特的文学实践立场虽然表面上相反，但两人都是资本拜金主义和等级权势制度的强烈批判者。萨特所批判的是社会制

度本身并提出某种政治改良方案，巴尔特的批判针对着西方文化、文学和学术性权势制度及由其决定的文学表达方式。如前所述，萨特的社会政治介入观不免导致后来易于察觉的判断失误，巴尔特的文化语言性批判反因其对象的抽象性和稳定性而获得了学术上的普遍性价值。巴尔特的文学“伦理学”在社会实践方面的逃避主义（不是指其实践学的怯懦，而是指其人生观和社会观的游移不定），使其权势批判只停留在抽象层次上。这种一个世纪以来对“资产阶级文化意识形态”普遍存在的批判态度，实际上反映着西方现代主义和先锋派文艺对唯物质主义工商社会及其唯娱乐文化方向的普遍反感。不过西方左翼知识分子的共同秉性均表现为观念的理想主义和实践的浪漫主义之混合存在，人生理想的高远和社会改进的无方，遂成为其通病。西方左翼知识分子亦为当代西方各种社会文化理论的主要创造者之一，而其共同倾向是反对不当权势之压制并憧憬正义理想。但是由于其“理论知识”普遍忽略了“现实构造”的多元化、多层化特点，以至于往往在权势的“当与不当”之间没有适当的判断标准，反而因此导致他们社会性理论论述易于发生某种“现实失焦症”：在理论和实践两方面脱离客观现实。而其正面效果则是：为理论性思考标志出难点和有效边界。结果，巴尔特在抽象层次上的反权势、反教条、反制度的意义分析活动，却可为世人提供一种具有普遍性的认知对象：有关权势压制制度和其对文化思想操纵方式之间的意义关系分析。

巴尔特的大量符号学的、去神秘化的文本分析实践，都在于揭示此种被操纵的意识形态文本的意义构造和功能。实际上，巴尔特对资本拜金主义的批判态度，根本上源于一种反权势立场，这是他对马克思主义产生同情的根源之一。但他从未有兴趣从社

会学和政治学角度对此进一步探索。虽然和其他结构主义者一样，他也是有关各种学术机构化、制度化的权势现象批评者，包括所谓学院派的文学批评（拉辛论战）的批评者。作为符号学家，其更根本的反思对象则是制约思想方式的文学和学术语言结构本身。巴尔特从事有关语言学、语义学、修辞学、风格学等各种类型的结构主义实践，其中都包含着对制约思想方式的文本内在意义机制的批评。这一态度是和心理、意识、思想等内容面的传统型解释说明方式相对立的。而由于其怀疑主义实践论，巴尔特对“权威”的批评也就日益从社会性层面转移到语言学层面和学术性层面。其批评之目的，实为摆脱传统权威对作家和学者思维形式创新所加予的拘束和限制。从政治性权威向学术性权威的转移，是和他从社会性意识形态关切向理论性意识形态关切之转变一致的。结果，唯美主义也成为反权威的一种方式，如其晚年着重宣扬的“文本欢娱”观等。这个和写作常常并称的难免空洞的概念，最后成为巴尔特现实逃避主义的最后媒介。文学为了写作本身，写作为了欢娱本身！所谓享乐主义不过是巴尔特用此身体感官性传统名词象征地表示的一种口实，用以避免对思想之实质进行更为透彻的分析。这样他就企图将文学实践还原为文学的物质性过程（写作）及其感官性效果（快乐）了，用传统上作为贬义词的感官主义暗示着对正统思维的一种“反抗”，以至于进而从感官享受过渡到更极端的“身体性目标”：如晚年提出了所谓“慵懒观”的正当性。身体的放纵和身体的慵懒，都是避免积极生存方向选择的借口。这只不过是巴尔特表面上回归享乐主义的灰暗心理之反映。

5. 理论和科学

巴尔特将他人的理论和方法视作自己分析的工具之零件，其独创性表现在如何拆解和搭配这些现成理论工具，以使其创造性地应用于各种不同研究课题。巴尔特被称作理论家，是指他的注重理论分析的态度和进行理论分析的实践，而非指其重视独立的理论体系建设。巴尔特在不同时期对采纳不同理论资源时表现的某种随意性，有时不免遭受专家诟病，但批评者有时忽略了他在一次分析工作中维持理论运作统一性的创造性表现。至于在不同课题和不同阶段内理论主题偏好的变动性，并未妨碍他在具体课题中完成文本意义分析的目的。一方面，文本意义分析成为人文科学话语现代化重整的必要步骤，另一方面，意义分析工作要求着人文科学各学科朝向跨学科乃至跨文化方向的继续发展。巴尔特的理论实践经验进一步反映着人类知识特别是伦理学知识的根本性变革的必要。在此意义上，无论是尼采的怀疑主义还是结构主义的怀疑主义都应该看作是朝向人类理性主义思考方向的重要精神推动力量。因为真理的动因之一即怀疑主义。

在巴尔特的“理论工具库”中，符号学当然是最主要的部分。巴尔特是所谓法国“最早一位”符号学家、最早一部《符号学原理》的作者以及高级学术机构内一位“文学符号学”讲座教授。作为现代意义学的基本学科，符号学当然是他文学理论研究中最直接相关的一种。他对任何现成符号学活动中的体制化、教条化（符号学作为元科学）的反对，反映了他绝非有兴趣在学术界追求某种所谓新兴学科符号学的创建。巴尔特企图超越学院派的“科学批评”而朝向自己的所谓“解释性批评”，不过，后者的批评“可靠性”却是以其文学分析论域的缩小为代价的。

6. 古典和前卫

巴尔特是文学唯美实验主义的倡导者，兼及创作和理论两个层面，其实践方式本身则成为西方先锋派、现代主义、后现代主义诸不同现代美学倾向的汇聚场，从而反映着西方文艺从古典时代向现代、向未来变迁过程中的面面观。巴尔特是将西方理性怀疑主义和反理性唯美主义并存于心并使之交互作用的文学思想家。由于其唯美主义是通过文本分析方式表达的，所涉及的唯美主义一般情境，表现出更深刻、更内在的理论认知价值。因此，巴尔特的理智性文学文本分析，是我们体察和了解现代西方非理性主义文艺作品特色的一面镜子。无论是其理论性分析还是其美学性品鉴，都表现出一种作品"内在主义"的思考倾向，这种思想方式的内在一致性，使其学术价值超出许多当代西方理论修养更为深厚的哲学美学家。受过古典语言和古典文学正规训练的巴尔特，首先是一位希腊罗马古典文学的专家，其次也是法国近代古典文学的研究者，最后更是法国民族文学思想的特殊爱好者（正是这一点使他不至于成为德国形而上学的俘虏：萨特和德里达的黑格尔主义和海德格尔主义、利柯的康德主义和胡塞尔主义。但巴尔特也因此并不很熟悉英美现代派文学作品）。

我们应该注意另一种矛盾现象：巴尔特理智上对先锋派作品和东方哲理诗的推崇与他在感情上对法国古典文学的真正"喜爱"（米什莱和福楼拜）之间的对比。先锋派或现代派都是相对于传统和历史的"革命性"或"革新性"尝试，其"新颖性"主要体现于形式方面的变革。先锋派批评家在其中支持的主要是其摆脱传统的力度和方向；新的形式成为求新者（不满现状者）的一种精神"寄托"。先锋派作品的无内容性、"空的能指"，即巴尔特所说的不朝

向所指的“能指的运作艺术”。巴尔特毕生在现代派文艺和古典文学之间的同时性交叉体验和实验，“客观上”反映了先锋派文艺的“否定性价值”，实际上超过了其“肯定性价值”，也就是说，“先锋派”之所以是一种实验艺术，主要代表着文艺家对“现状”的不满、逃避和解脱的努力。作家和理论家遂生存于已完成的传统历史之稳定性和待完成的未来历史之尝试性的张力之中。20世纪各种现代派文艺作品所包含的否定性方面远超过其肯定性方面，这就是何以其形式如此变动不居的原因之一。

7. 欲望和写作

巴尔特说，今日“不再有诗人，也不再有小说家，留下的只是写作”（《批评与真实》）。“写作”后来成为巴尔特最喜爱的一个文学理论“范畴”，不过它也是一个最空洞的范畴（以至于激怒许多批评其偏爱“术语”的学人）。按其写作论，写作者不能按其思想的社会性价值或作用来规定，而只应按其对写作“话语”的意识来规定。他说，传统的小资产阶级将话语作为“工具”，新批评则将其视为“记号或真理本身”。这一论证方式从空到空，难怪使大学教授（皮卡尔）不快。巴尔特执意强调的是文学话语不通向所象征的外在世界，而是通过符号学方式朝向语言本身。作为理论分析的对象，“写作”范畴也许是明确的，而作为文学实践的目标，“写作”却绝非明确的。巴尔特不强调写作内容的“正当性”，而强调其“形式”的正当性。那么这种作为新文学观念的“文学形式之伦理学”究竟是什么意思呢？中性、零度、白色、不介入等脱离社会内容的写作方式，固然与各种现代派文艺理念相合，但为什么这就是正当的呢？巴尔特人生观的这一自我主义特点，导致他自始至终

采取“中性”或“零度”的反文学介入观，而他在其一生中三次社会冲突尖锐时期（法西斯占领时期、战后反资本主义运动时期，和1968年社会大动荡时期）采取的脱离具体社会实践而最终将压制自由的根源说成是（资产阶级）语言结构本身的结论，无疑是一种伦理学逃避主义的表现。不妨说，相对于文学政治道德学，巴尔特试图为自己建立一种“文学（写作）的（反）伦理学”。

实际上，由于现代历史和社会的根本改变，巴尔特和其同时代人，获得了外在于历史的理由和条件，可不必参与各种人为的社会性实践（它们为各种隐蔽的意识形态力量所推动和操纵），而得以逻辑上合理地“实验”其“中性”而“快乐”的生存方式：所谓实践一种“写作伦理学”。而巴尔特说，他心目中想写的东西，其实常常是一些老旧的东西和古老的故事，并不一定是先锋派作品（他的枕边书永远只是古典类书籍）。所谓“写作”范畴因此不是相关于内容的，而是相关于形式的。他说：“写作是提问题的艺术，而不是回答或解决问题的艺术。”巴尔特在法兰西学院四年中的最后阶段，本其“文本欢娱”哲学而陷入了一种极端唯美主义实践。他不仅在其最后一部作品中返回到最初一部作品中的写作主题，而且在其中返回自己最初曾热衷的“纪德自我主义”。这种伦理学的自我主义，结果以消除伦理选择主体的存在为目的，此主体的剩余部分遂成为被动的“美感享乐主义者”。伊壁鸠鲁主义式的享乐主义，遂成为躲避道德问题的借口。1977年在回答访问者的“你有一种道德观否”的问题时，他刻意加以回避问题本身而答称：这是“一种感情关系的道德，但我不能进一步说明，因为我有许多别的东西要说”。因此，巴尔特和众多当代西方的反主体论者，实质上是在进行着一种放弃伦理选择权的“选择”。巴尔特类型的反主体观，结

果反而从反面使伦理主体的作用更加凸显。而巴尔特的文学理论思想之所以比大多数纯学者或哲学理论家的论述更重要，正因为他是能够从文学的理论和实践这两方面来思考和表现此一伦理危机情境的。此外，巴尔特理论话语的时代适切性，还表现在他的超越（18世纪）启蒙主义和超越（19世纪）现实主义的潜在思想前提上，因为这使他不必把启蒙时代不可回避的宗教问题和政治问题纳入自己的理论思辨构架之内，从而使自己的伦理学情境较为单纯。对于我们来说，巴尔特伦理思想中的虚无主义之本质，因轮廓更为清晰也就更具有普遍意义。

巴尔特对启蒙主义时代的负面评价，凸显了他和相当多当代西方知识分子对历史、政治、社会、文化错综复杂关系认知的简单化态度。一方面正是这种态度为其反介入伦理观提供了运作上合理的边界，另一方面也客观地反映了他这位对“历史形式”进行分析的思想家本人，未曾有机会亲历和深入较复杂的“历史内容”过程。当他揶揄伏尔泰积极进取的道德“快乐感”是来自君主专制时代历史之偶然时，这只不过反映着处于民主时代的西方知识分子伦理经验的单薄和肤浅；而主体意识本来是深植于人类伦理学情境本身的。在启蒙时代和19世纪，西方知识分子生存于丰满真实的历史社会张力场内而必须面对个人的伦理学选择；20世纪社会和知识条件的革命性演变使得知识分子脱离了此社会性选择张力场。其结果是，一者进行不适切的社会性反应；另一者拒绝进行社会性反应。理论知识和实践知识，遂陷入持久而普遍的结构性分裂之中。

时代思想的混乱和丧母之痛使得巴尔特陷入空前忧郁心境，但终于在辞世前完成了自己向学院和读者应许的一部“小说”作品，实为一部关于小说和文学的论述。巴尔特为文学赏鉴和文学分析而

生，而非为故事编织而生；毕生以各种叙事文本为研究对象，却从不曾自行制作（文学的或历史的）叙事。小说是他的分析对象，一如电影是麦茨的分析对象，他们不是也不需是故事编写者。但重要的是：巴尔特确曾把自己“写小说”之意愿，当作一种计划加以期待、准备甚至宣布，并把最后一部作品定名为意义含混的“小说的准备”。是就一般小说理论而言，还是针对自己的小说写作意愿而言？巴尔特对听众抱歉道，即使期待中的小说不是由自己所直接完成的，所勾勒的理念轮廓，也可供其他作家参照。1977 年曾经主持 Cerisy 巴尔特研讨会并与作者熟识的研究专家安托万·孔帕尼翁（Antoine Compagnon）在不久前回顾说，在《小说的准备》原稿手迹上，他吃惊地看出巴尔特写稿时流露出来的深刻的忧郁和不安，这部作品似乎像是作者对自身死亡准备的一部分。巴尔特对此死亡意象的演示，表现出一个现代“无永生之念者”与其死亡预期的关系，从而凸显了反人本主义伦理学的内在困境。因此，巴尔特远不只是学者理论家，其内心含蕴着（不合时宜的）诗学怀乡病，而其表面的主张不过是另一种生存愿望的变相表白。这种向往文学乌托邦境界的分析性表达，遂可成为我们再次反思人类一般伦理学情境和文学伦理学情境的一面镜子。巴尔特在《小说的准备》中援引但丁、渴望“新生”，实则正在积极地奔向自身的死亡，以使其最终达成一种美学虚无主义实践。

8. 文学和理性

德里达在其《论书写学》中说：“理性这个词应当抛弃”。但是我们应该注意到有关现代西方“理性”的多元表达。作为理论家的巴尔特，正是以其推理的精细而成为现代人文科学意义论中不可多

得的思想家的；对象的非理性性格和方法的理性性格应当加以区别。另外当然也有一个作为唯美主义“非理性”作家的巴尔特，此时他可跻身于福楼拜和马拉美以来的前卫作家行列。重要的是，在将理性的“巴尔特分析”对比于非理性的“巴尔特美感”时，二者的交互作用所产生的一种特殊的“可理解性”，遂成为特别具有解释学潜力的一种独特智慧。巴尔特自身文学唯美主义追求（古典诗人原型）和怀疑主义理性思辨（古典哲学家原型）的二重身份，使其文学思想具有一种特殊价值。巴尔特的文学探索相当于美学认识论问题的提出，而并非其解决。换言之，巴尔特是以对先锋派文艺的“肯定句式”来提出一种实质上是“疑问的”句式。因此，读赏古典和探索前卫，虽然存于一心，却属于两类精神过程。在此意义上，一个世纪以来的现代派、先锋派、前卫派文艺，代表着现代西方文化精神的动荡不安，其严重性和难以解脱性，也源于两种内外不同的冲力：唯物质主义的科技工商社会之永恒精神压力和传统价值信仰基础在理性面前的解体。对于20世纪人类历史的这一全新局势而言，巴尔特的这面文学怀疑主义之镜，对其作出了最深刻的“反映”。

图书在版编目（CIP）数据

写作的零度/（法）巴尔特著；李幼蒸译．
北京：中国人民大学出版社，2008
（罗兰·巴尔特文集）
ISBN 978-7-300-08835-8

Ⅰ．写…
Ⅱ．①巴…②李…
Ⅲ．写作学
Ⅳ．H05

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2008）第 200051 号

本书的出版经由法国外交部资助
罗兰·巴尔特文集
写作的零度
［法］罗兰·巴尔特　著
李幼蒸　译

出版发行　中国人民大学出版社
社　　址　北京中关村大街 31 号　　邮政编码　100080
电　　话　010－62511242（总编室）　010－62511398（质管部）
　　　　　010－82501766（邮购部）　010－62514148（门市部）
　　　　　010－62515195（发行公司）　010－62515275（盗版举报）
网　　址　http://www.crup.com.cn
　　　　　http://www.ttrnet.com(人大教研网)
经　　销　新华书店
印　　刷　北京市易丰印刷有限责任公司
规　　格　148 mm×210 mm　32 开本　　版　　次　2008 年 1 月第 1 版
印　　张　7.625　插页 3　　印　　次　2008 年 1 月第 1 次印刷
字　　数　175 000　　定　　价　22.00 元